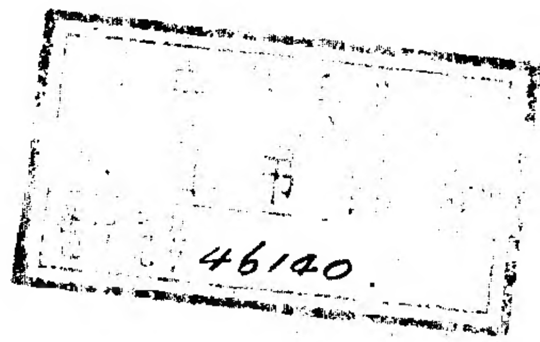
目　　次



1

列·莫·格里爱尔的青少年时代．早期的室內器乐曲．第一交响曲．

列因哥尔德·莫里切維奇·格里爱尔于1875年1月11日（旧曆1874年12月30日）誕生于基輔城的一个世代相傳制造和修理乐器的工匠的家里．

列·莫·格里爱尔在基輔中学和基輔音乐学校受到了中等的教育．在这里他的教师是有名的捷克提琴家和教师奥特卡尔·舍甫契科和李姆斯基-柯薩科夫的学生，講授音乐原理課程的爱·阿·雷伯，列因哥尔德·莫里切維奇在自己的回忆录中称他为“优秀的音乐家”．

在这一刊載于«苏联音乐»杂誌（1954年第8期 «关于作曲家的專業和对青年音乐学生的培养»）上的回忆录中，格里爱尔也怀着热烈的感情談到舍甫契科：“他不仅教授我們通曉專門的技能，而且坚持不懈地培养自己的学生使他們能有意識地听賞音乐．舍甫契科是一个經常在音乐会出演的弦乐四重奏团的組織者和主干．我們，音乐学校的学生們，不仅参加了全部的表演四重奏的音乐会，而且当他們在練習的时候，通常也都在場．这样，我从青年时代就很切实地熟習了海頓、莫扎特、貝多芬、舒柏特、柴科夫斯基、鮑

罗丁、格利格、斯美塔那、德沃夏克的許多四重奏曲.”

格里爱尔在青年时代同样也听过交响乐和歌剧. 在舍甫契科的指导下他在小提琴的演奏上获得很大成就,不久,与同班同学組織了学生的四重奏小組,开始亲自参加演奏俄国的,西方斯拉夫国家的以及西欧古典作曲家的音乐作品.

年青的音乐家不仅希望掌握演奏家的技艺, 而且也还希望創作乐曲.在1892至1894年間,格里爱尔还是在基輔音乐学校学習的时候,他已經写作了若干首鋼琴曲和大提琴曲,兩首弦乐四重奏甚至还有为交响乐队而写的序曲. 但是这些作品并不能使青年人滿足, 他渴望在执教于彼得堡和莫斯科音乐学院的俄国大作曲家的指导下得到更进一步的深造.当时在基輔还沒有音乐学院.

1894年秋季,列·莫·格里爱尔去到莫斯科,进入那里的音乐学院.一开始他在尼·索科洛夫斯基的小提琴班上学習,然后又轉从楊·格尔伊瑪里教授学習, 后者也如同舍甫契科一样, 是捷克人.格里爱尔在这些卓越的音乐家指导下学習了音乐理論課程.如謝·伊·塔尼耶夫(复調音乐与曲式),阿·謝·阿連斯基(和声),莫·莫·伊波里托夫-伊凡諾夫(自由写作).

列·莫·格里爱尔在其关于拉赫瑪尼諾夫的回忆中写道:“講到当时的莫斯科音乐学院, 就不能不提到柴科夫斯基在俄国青年音乐家艺术观形成上的特殊作用. 柴科夫斯基是莫斯科音乐学院的引路人,他的偉大的遺教留存在塔尼耶夫、阿連斯基、伊波里托夫-伊凡諾夫的課堂上.

从格里爱尔的回忆录中我們也知道这些“偉大的遺教”是怎样被实現的, 他的教师們如何对俄国的青年音乐家甚至在他們的学

習作業中都要求有真实的感情和深刻的思想，他們怎样提出研究古典遺产和掌握技巧的实例。

“塔尼耶夫拥有巨大的艺术説服力。他在課堂上引証某些古典作品片断的时候是以极其完美的技巧表現出来的，可以説是使自己的听众——学生們深深地激动。”格里爱尔在自己的論文«关于作曲家的專業和对青年音乐学生的培养»中这样回忆过。

然而我們所拥有的不仅是格里爱尔对自己的老师——对于他們他一生都保留着深切的敬意和衷心的爱戴——的回忆，而且也有这些大师們对自己天才学生的意見，例如，1902年1月20日塔尼耶夫在对阿連斯基提到自己学生“非常的勤勉”时写道：“……在我的班上，無論是誰，無論在什么时候，都沒有像格里爱尔学習得这么勤的。”

格里爱尔在莫斯科音乐学院度过的六年时間帶給他大量的知識和影响。他全面地研究了俄国的和外国的古典音乐遺产，熟悉了当时音乐家的創作傾向，完善地掌握了作曲理論的各个方面。

在这几年中值得提起的还有格里爱尔与許多傑出的俄国文化活动家的相識和接近，他們对格里爱尔作为一个音乐家和一个人都予以很高的估价。格里爱尔在这一期間相識的有鋼琴家阿·哥尔金維傑尔，作曲家尤·沙赫諾夫斯基和另一些人，特别是这些人中也有謝·拉赫瑪尼諾夫。

列·莫·格里爱尔写道：“在音乐晚会之后，我經常和阿·哥尔金維傑尔、謝·拉赫瑪尼諾夫、尤·沙赫諾夫斯基以及歌手莫·斯倫諾夫在一起長时間地在莫斯科街道上散步，繼續交談听过音乐之后的印象。拉赫瑪尼諾夫对艺术的批評显然有远大的眼光和独

到的見解。他对剛听过的新的音乐作品的論断总是非常确切中肯的，他反对对艺术的現象作模稜兩可的評价。”

格里爱尔在熟習李姆斯基-柯薩科夫、格拉祖諾夫、李亞多夫、塔尼耶夫、拉赫瑪尼諾夫、斯科里亞宾以及其它俄罗斯大作曲家的新作品时，在与其中許多人談論到他們的創作时，在接受他們的提議考慮自己的創作計划时經常地遇到技巧問題。

格里爱尔看到了偉大的俄国作曲家們怎样处理这一問題，他們把完美地掌握音乐的一切表現手法与那种深刻的独創性結合在一起，从这种独創性产生出一切作品的構想和內容。就如同俄国古典作曲家們的全部实踐所証实的那样，技巧問題不能与艺术的人民性問題分开。

“音乐是人民創造的；我們不能創造，我們仅仅是記录和編写而已。”格里爱尔經常地想起偉大的俄罗斯音乐奠基人的这些話。他同时也知道，格林卡在其作品中很少直接引用民間歌曲的旋律，但其作品的民族特征和人民性却是無可怀疑的。

格里爱尔从青年时代就熟習和喜爱俄罗斯和烏克蘭的民間歌曲，同样也喜欢捷克的，斯洛伐克的和波蘭的民間歌曲。在那些年中許多西方斯拉夫国家的音乐家都把俄国当作第二个祖国，無論是在基輔或莫斯科，在这些人中間格里爱尔都有不少朋友，这就是促成他熟習这許多民歌的原因。

格里爱尔在研究俄罗斯的烏克蘭的以及其它斯拉夫民族的歌曲創作时不仅讚賞它們的美丽和丰富，而且也力求理解民間歌曲的十分出色的簡洁和若干世紀以来积累下来的表現手法的特征。他知道，所有这些手法都是服务于一个目的，即对人民的思想，感

情，体験和希望作出真实的艺术体現.現代的艺术家应該努力求取的正是这种艺术的真实性以及与人民生活的密切联系.

我們不知道格里爱尔青年时期在基輔写作的作品，可是，当他还是莫斯科音乐学院的学生时所創作的几首作品在初演之后不久曾經發表过.

格里爱尔的作品目录是从献贈給他的老师塔尼耶夫的第一弦乐六重奏（兩个小提琴，兩个中提琴和兩个大提琴）而开始的.这首作品写于1898年，在这首作品之前的几十首其它作品，这位要求严格的作曲家并未發表.

在这首作品中，格里爱尔創作風格的特点已清楚地表現出来，这一特点是由于与俄罗斯古典音乐的民族傳統的繼承性的联系而来的.这种联系在音乐的内容和它的表現形式中，在作曲家使用的表現方法中都可以覺察出来.在听格里爱尔的音乐时，你馬上会感到它和俄罗斯民間歌曲旋律的源泉有联系，作曲家从那里汲取了純朴动人的感情，抒情的气氛和叙事詩的規模.这几者的結合就構成了格里爱尔第一首（c小調）弦乐六重奏的特点.若是这首作品前面三个乐章是在戏剧性的激动和悲哀的瞑想中被表現出来的話，那么源出自格林卡和鮑罗丁的俄罗斯音乐的“英雄的”傳統是在迅急果断的終結乐章中得到了發展，在这一傳統中体現出标誌我們民族偉大力量的叙事詩的形象.紧随在六重奏之后，作曲家于1899年完成了第一首（A大調）弦乐四重奏，把它献給自己的朋友，后来成为优秀的乐队指揮和音乐的社会活动家的卡謝沙拉德日夫.在这一作品中可以更明显地看出格里爱尔的創作与俄罗斯民間歌曲的联系，具有抒情戏剧性的第一乐章的兩个主題，节奏迅速

的諧謔曲及其委婉如歌的第二主題，構成四重奏第三乐章.变奏曲的沉思的主題都是源出于民歌.而且也如同在六重奏中一样，四重奏的終結乐章具有勇敢的力量和叙事詩的規模，在其中感覺到英雄的气魄，那是在經常帶有舞蹈特征的明确沉重的步伐中表現出来的.

1900年为四个小提琴兩个中提琴兩个大提琴而作的D大調八重奏里也有这种抒情的要素与叙事詩要素的自然結合. 在所有格里爱尔这几首室内器乐重奏曲中都能遇到經过深刻思索的美妙的篇頁.

格里爱尔在音乐学院畢業之前不久写了第一部大型的管弦乐作品，即献贈給伏·伊·沙伏諾夫的为大管弦乐队而作的第一(降E大調)交响曲.

格里爱尔的第一交响曲按照古典的傳統是由四个乐章組成，而音乐的歌謠性格在第一乐章的序奏中已經确定下来，它接近于俄国的抒情叙事曲，同时也接近那种發展方式，就如同交响曲作者本人所指出的：鮑罗丁的特征多于一切.

交响曲的第一乐章是快速調奏鳴曲形式，即建立在兩个互相对比的主題之上的大型結構.在这一基础上發展，对照，而且兩个主題——無論是第一主題(即所謂主要主題)或第二主題(副主題)都如同序奏中的主題一样，尽管有这种对比的差異，但从其富有表情的歌謠的風格来看，兩者又是互相接近的，这种歌謠風格的来源是出自俄罗斯民間的創作.

作曲家不仅出色地运用并發展了可作为俄罗斯歌曲之特征的旋律的特点——有时如同盪漾在辽闊田野上的悠長的歌声，有时

是強大有力的——而且也运用并發展了俄罗斯歌曲的节奏的特征，例如，在第二乐章感覺到的，五拍子在這一乐章中占据主要的位置．这就是节奏迅急的光輝燦爛的諧謔曲，在其中間部份又現出純粹俄国式的平穩如歌的旋律．

在交响曲的第三乐章，一开始同样演奏出民謠風的主題．这一旋律得到广泛的發展．同时达到巨大的戏剧性的高潮．然后它讓位于从其基本样式来看具有舞蹈特征的終結乐章，在这一乐章彷彿是展开了雄壯的民間舞蹈的画面．終結乐章的这一舞蹈主題与由四个法国号同音奏出的第二主題構成对比，鮮明的音色強調出它的雄壯的号召的性質．这兩种風格的对比引向強大的生命力的頂点，引向光輝、乐观的全部作品的終結．

在格里爱尔的第一交响曲中清楚地表現出这位作曲家的創作風格中的民族特征，它表現在作品所特有的組織結構里，表現在交响乐丰富的旋律和节奏里，甚至表現在交响管弦乐色彩运用的方式里．例如，表現第一乐章第二主題的單簧管的音律，肖似民間乐器“芦笛”的表演，那是經常在俄国作曲家的管弦乐总譜中遇到的．

格里爱尔的第一交响曲得到李姆斯基-柯薩科夫、塔尼耶夫、斯科里亞宾和格拉祖諾夫的讚許，作曲家在准备將交响曲总譜付印时，曾采納了他們的意見．

1900年列因哥尔德·莫里切維奇·格里爱尔由莫斯科音乐学院作曲系畢業．他得到了金質的獎章，而他的姓名在塔尼耶夫、拉赫瑪尼諾夫、斯科里亞宾以及其它优秀的俄国音乐家的姓名之后被用金字雕在音乐学院禮堂門前悬掛的大理石板上．

2

莫斯科音乐学院畢業後最初的几年．列·莫·格里爱尔教育事業的开始．

格里爱尔在音乐学院畢業之后，满怀兴味地繼續写作新的作品．在90年代的初期，他根据普希金、拜倫、阿·托尔斯泰、秋特乔夫、尼基丁、普列斯切夫、蒲宁以及其他詩人的詩写作了几十首歌曲，写作了女声合唱組曲和一些鋼琴曲．到1904年有第二（b小調）弦乐六重奏，1905年作曲家写了第三（C大調）六重奏和第二（g小調）弦乐四重奏．

当格里爱尔的作品还是在音乐学院学生音乐会上演奏的时候，許多音乐家，接着还有莫斯科广大的社会人士都已經認識到青年作曲家的巨大的天才，他的不断成長的技艺和对俄罗斯古典音乐傳統的忠实．格里爱尔的創作也很快得到了彼得堡人士的讚許，当地音乐界的領袖是李姆斯基-柯薩科夫，格里爱尔到彼得堡去演奏自己的作品时曾蒙受他的讚揚．

1902年1月阿連斯基（当时他住在彼得堡）写信給塔尼耶夫說："昨天，我在一个室内乐的演奏会上听到了格里爱尔的六重奏曲，六重奏演奏得非常巧妙，使我很喜欢……你管二重奏是作为最后一个曲目来演奏的，作者还是被欢呼出来謝幕兩次．格里爱尔有卓

越的技巧并且是极其多种多样的……昨天听过他的作品之后，我感到这位作者有极其高超的見解。”

格里爱尔的作品逐漸經常地被列入交响乐和室内乐音乐会的节目里.格里爱尔献贈給他的教师楊·格尔伊瑪里的八重奏于1901年1月第一次在莫斯科演出，由楊·格尔伊瑪里演奏第一小提琴.

此后不久，格里爱尔的第一交响曲在伏·伊·沙伏諾夫的指揮下于俄罗斯音乐协会的音乐会举行首次公演，首先是在莫斯科，然后是在彼得堡. 而在1903年同样是由沙伏諾夫担任乐队指揮在莫斯科举行了格里爱尔为大提琴和管弦乐而写的叙事詩曲的首次公演. 格里爱尔为小提琴和鋼琴而写的青年浪漫曲很快就成为有名的作品，当时已列入許多提琴家的演奏曲目内.

所有这些作品最初都是按照手抄的乐譜演奏的. 由于当时的一些著名俄国作曲家的贊助格里爱尔的作品才开始由莫·巴·别里亞耶夫主持的音乐出版社刊印發行，别里亞耶夫于1908年出版了格里爱尔的第一弦乐六重奏，接着又出版了許多其它的作品，尼·安·李姆斯基-柯薩科夫、阿·卡·格拉祖諾夫、阿·卡·李亞多夫都参加了出版社的会議，贊同出版这些作品，这些大师們又通过决議为了第一六重奏而把格林卡獎金授予格里爱尔，这獎金是莫·巴·别里亞耶夫所設立的.

格里爱尔作品的出版不仅在国内而且在国外都帮助了它們的普及.作曲家室内乐作品在国外最初的表演者是著名的“捷克四重奏团”，这一四重奏团是由卓越的捷克音乐家卡·郝夫曼、伊·苏克、欧·聶德巴尔、格·威剛組成的. «捷克四重奏团»屢次到俄国来，和演奏斯美塔那、德沃夏克以及西欧古典作曲家的作品同样，

也經常演奏鮑罗丁、柴科夫斯基、塔尼耶夫、格拉祖諾夫以及其它俄罗斯作曲家的四重奏曲，在研究了格里爱尔的四重奏曲之后，这一室内乐团体馬上把它列入自己的演奏曲目内，然后在俄国、捷克及其它許多国家演奏了这些乐曲。

格里爱尔的一些歌曲在那几年中也已获得了巩固的声譽。在其杰出演唱者中有偉大的俄国歌手聶日丹諾娃、沙比諾夫和夏里亞平。在能夠看出受到柴科夫斯基和塔尼耶夫影响的格里爱尔的早期歌曲中，已經表現出作曲家創作風格的一些特点。«人們的眼淚»、«柔和的小星»、«憂郁的夜»、«春天有多么明媚»、«生活，还要生活下去»都屬于即在今日也还保有声譽的格里爱尔抒情歌曲中的最优秀的范例。

在格里爱尔的歌曲中能夠找到与拉赫瑪尼諾夫的抒情歌曲有共同的特点，同样是通过柴科夫斯基和塔尼耶夫与俄罗斯古典抒情歌曲的傳統相联系。这些特点非常清楚地表現在格里爱尔这一类的歌曲中，即在其中能够看出有戏剧性的焦慮不安的篇幅的，可以引用90年代初期根据奥格列夫歌詞写作的歌曲«什么，我希望什么»为例。

格里爱尔不直接参加革命运动，但他贊同俄国进步社会人士的見解，和他們一样憎惡社会上的不平并确信革命力量的胜利。总之，在那几年中格里爱尔的音乐远比許多同一时代的作曲家的音乐稳定和健康。那些人在自己的作品中不管这样或那样都受到了革命風暴的冲击和影响。

下面要提到，俄国的知識份子对这一革命風暴的气氛的感覺也是各有不同的。它的最进步的阶層充滿了革命的情緒，力求接近

工人阶級并且在不同的程度上参加他們为从社会压迫下获得解放的斗爭。但是俄国社会的反动阶層面临着即將到来的革命風暴产生了恐惧，表現出慌乱失措的感覚，增加了頹廢的情緒，这种情緒深深地印入文学艺术的許多頹廢派作品之中。現代主义在音乐中的畸形表現——旋律的殘破，节奏的紊乱，充滿了不协和音的和声的复杂化，所有这一切都是由同样的恐慌情緒所引起的，这种恐慌的情緒也反映在当时頹廢派的詩歌和絵图里。

格里爱尔無論什么时候都沒有接受这种現代主义的誘惑，也如同艺术中的現实主义路綫的其他代表者們一样，牢固地依靠着俄国古典艺术的民族傳統，創造性地發展这一傳統并且以产生自时代进步趋向的內容来充实它，这一趋向体現在他的具有独特之点的創作里，这种特点是由作曲家明朗的乐观主义的人生观所决定的。

在格里爱尔的第一交响曲中也如同在他的室內器乐曲中一样反映出人类的种种生活体驗，展开了戏剧冲突，这冲突建筑在音乐形象的对比之上并且引向强有力的气势昂揚的抒情戏剧性的高潮，它經常是在光輝的充滿生活信念的气氛中結束的。

在柴科夫斯基的最后三首交响曲和四重奏曲中（在格里爱尔巨著中之抒情的片断与这些作品非常接近）十足确定了使用戏剧性的終結乐章的傳統，在音乐中傳出了强烈的抗議，反对“使我們的幸福不能完滿”的一切事物，就像作曲家本人在談到自己的第四交响曲时所說的那样。但与此同时，無論是偉大作曲家的第二交响曲或第四交响曲的終結乐章都是建立在民間歌曲旋律的广泛發展之上的，民間歌曲的旋律在这里是其光輝的乐观主义的基础。

在格林卡之后發展了俄罗斯音乐“英雄的”傳統的另一位偉大俄国作曲家是鮑罗丁，他創造出也是以这种終結乐章作結尾的交响乐的光輝榜样，在其具有牢固生活信念的音乐中表現出人民的勇敢和力量，譬如，我們也想一想他的不朽的第二交响曲！在“强力集团”作曲家的这种力量中人們看到了祖国人民的光輝未来的保証，而这种叙事詩的終結乐章也就成为俄罗斯交响乐派許多作品的典范型式。

在格里爱尔的弦乐六重奏、八重奏和四重奏前面三个乐章中的抒情的戏剧形象正是在这种叙事詩的終結乐章中形成的。前面几个乐章的抒情的戏剧波瀾与終結乐章中的叙事詩的力量的这种結合，正是作曲家力求綜合并創造性地發展俄罗斯古典音乐傳統的結果。而此种古典音乐作品不仅以其思想形象和表現手法的丰富，并且以其作者創作个性表現的鮮明而显得出色。

同时，正如我們所知道的那样，在格里爱尔的交响乐中不仅仅是在終結乐章而且在作品的其它几个乐章都明显地肯定了这种叙事詩因素的优势地位。在这种样式中作曲家正是更多地接近于俄罗斯交响乐派的鮑罗丁的傳統。

由于这些緣故，不能不再一次提起謝尔盖·伊凡諾維奇·塔尼耶夫的名字。如所週知，他尊崇自己的老师柴科夫斯基而且也和他的老师同样具有远大的眼光，深刻的观察力和公正的見解。塔尼耶夫論断俄国大作曲家的成就是根据他們的优点，并不問他們是屬于莫斯科学派的或是彼得堡的。

格里爱尔从塔尼耶夫那里也接受了教育工作的經驗，正如列因哥尔德·莫里切維奇所記忆的那样，塔尼耶夫在对自己的学生們

授課时經常談到柴科夫斯基."在这种場合,彼得·伊里奇的意見也正是这样","彼得·伊里奇是不喜欢这种作法的".这样的話在塔尼耶夫的課堂上經常能够听到。年青的音乐学生們都凝神地傾听他的每一句話.

格里爱尔永远記忆着自己偉大的老师的指示和教訓，他在自己的教育工作中經常地引用老师的权威的見解."謝尔盖·伊凡諾維奇認为,对于学生来説,分析研究工作和写作練習有同等的重要性","謝尔盖·伊凡諾維奇認为，每一部作品的草稿都有很大的意义."格里爱尔又引用过塔尼耶夫的这几句話:"不要塗抹，不要銷毁已写在草稿上的东西.貝多芬就从不使用橡皮!这些东西都可能有用,要你們不要吝惜紙張……".

在«关于作曲家的專業和对青年音乐学生的培养»这篇文章里可以找出这样一些話,格里爱尔説道:"我在塔尼耶夫、阿連斯基、伊波里托夫-伊凡諾夫班上所学到的一切,在他們指导下所获得的一切知識、一切技术經驗,我总是想尽自己的力量把它們傳授給自己的許多学生."

在格里爱尔从事教师工作的最初几年(1902—1904年)就有两位后来成为我国音乐文化中之巨匠的青年作曲家——尼克来·雅科福利維奇·瑪雅科夫斯基和謝尔盖·謝尔盖耶維奇·普罗科菲耶夫——从他就学.很有意思的是,格里爱尔的教学工作就是从这两位作曲家而开始的,这是由于塔尼耶夫的提議,塔尼耶夫推荐他去当青年音乐学生的可靠的导师.

瑪雅科夫斯基当时已經有二十多岁,在此之前,他已經向好几位老师选修过功課."他的知識显得結实和透澈",格里爱尔在自己

的回忆录中指出說.然而，正是格里爱尔的課程才給与这个青年作曲家很大的帮助.

尼·雅·瑪雅科夫斯基在过了許多年之后于1945年1月写道："亲爱的列因哥尔德·莫里切維奇·格里爱尔——我的第一个真正的老师，今天是他七十寿辰.我祝他永寿."

謝·謝·普罗科菲耶夫也經常怀着感激的心情回忆从格里爱尔学習的課業，他开始从列因哥尔德·莫里切維奇学習是在1902年，正当十一岁的时候.小孩子获得了巨大的成就，到1904年秋季进入彼得堡音乐学院时，他已經是一个交响乐(在格里爱尔指导下写作的)、歌剧、奏鳴曲以及其它一些作品的作者.

"不知为什么，無論你問那一个作曲家他都是格里爱尔的学生——直接的或者是"間接的"也就是說是学生的学生.大家都很愉快地想起从列因哥尔德·莫里切維奇学習时的情景.这也說明，他是一个練达的教师能够經常洞察自己学生們的心思，善于猜測自己的学生們的兴趣.能够扩大并充实它們.我从格里爱尔学習的时候还很年幼，那时还談不到自覚地处理事情.而在此情况下，列因哥尔德·莫里切維奇特别明显地显示出教师的才能.他善于帮助我，引起我对和声、配器、曲式以及其它等等的兴趣，喚起我对写作和实地运用已获得的知識的願望."普罗科菲耶夫后来这样談过，这时他已是一个享有声望的大师了.

在90年代的初期，从格里爱尔学習的有天才的作曲家阿·伊尤拉索夫斯基(1890—1922)、阿·阿·申新(1890—1944)，还有許多其它的青年音乐家.在大多数場合，这些課業都是由塔尼耶夫的推荐而开始的，塔尼耶夫非常賞識自己学生的才干和淵博的理論

知識。根据作曲家阿·阿·卡尔切夫(1883—1953)——也是格里爱尔的学生——的回忆，塔尼耶夫劝告他在格里爱尔領导的和声学班上学習的时候，以其特有的簡洁語調指出說："他知道这个不比我少……"。

格里爱尔的名字在俄国广大社会阶層中逐漸获得了声望。应該指出。格里爱尔总認为俄国音乐教育曲目的編造具有重大的意义。如所週知，柴科夫斯基創作了为兒童和青年人的鋼琴曲的卓越的典范。格林卡、鮑罗丁、格拉祖諾夫、李亚多夫的許多作品都牢固地列入常用的教育曲目中，并且不仅包括在專門家的演奏曲目中，而且也包括在音乐爱好者們的演奏曲目里。格里爱尔同样也希望使更多的青年人和这些音乐爱好者們在他容易理解的本国音乐作品中获得教益。

作曲家在自己創作活动的前二十年中創作了近一百五十首不同程度的兩手和四手鋼琴曲，就中有許多前奏曲集、練習曲集、为青年人而写的"有特征的小曲"，兒童的小曲等等。格里爱尔在这一时期中發表的还有許多为小提琴和鋼琴的作品，为低音提琴和鋼琴的作品，为各种木管乐器的作品，小提琴和大提琴的二重奏。

这一类作品中有許多由于其艺术上的优点到現在还享有声譽，首先是由于其富有表情的歌謠風的旋律，这种旋律經常地把格里爱尔專供音乐会演奏用的乐曲和为青年与兒童写作的乐曲区別开。而且格里爱尔在这些方面的創作很清晰地表現出与俄罗斯民間歌曲創作以及本国古典音乐傳統的联系。

格里爱尔的器乐作品紧随在他的室内乐之后，在20世紀的最初几年开始在国外获得卓著的声譽。1907年的开始，在柏林举行了

演奏格里爱尔作品的音乐会，同时在这音乐会的节目中与第二弦乐四重奏和第三六重奏相并列的还包括有二首練習曲，兩首前奏曲和瑪祖卡舞曲，都是由著名的波蘭鋼琴家雷奥波尔德·哥道夫斯基演奏的。

作曲家在写作器乐作品和歌曲的时候，并未停止考慮写作新的交响乐作品的計划。在1907年他完成了第二交响乐的初稿。次一年写作了«妖女»，而在1909至1911年創作了自己最宏大的管弦乐作品第三交响曲(«伊里亞·穆罗美茨»)。如同他的第一弦乐六重奏一样，因为交响詩«妖女»和交响曲«穆罗美茨»，作曲家获得了格林卡獎金。

3

第二交响曲.交响詩«妖女»和第三交响曲«伊里亞·穆罗美茨».

格里爱尔第二交响曲的形象从其内容来看接近于第一交响曲.在第一乐章第一主題的稳重的步伐中已經肯定了这一优秀作品的叙事詩的性格.这部作品在交响乐音乐会的曲目中差不多已存在有半个世紀.从交响曲的最初部分起,即使人感觉到它的民族性,感觉到它与俄罗斯交响乐派的"英雄的"傳統的密切联系.

按照第一主題在各种管弦乐器群中的进行,越来越清楚地表現出意志的积极性的特点.自然地令人想到鮑罗丁的«黑森林之歌»中的几句話(如所周知,歌詞也是作曲家写的)"意志,自由的意志"和"意志消失,力量渙散".这是祖国人民的威力的形象,作曲家的思想也正在于此点.

交响曲第一乐章的从屬部分(第二主題)与主要部分不同,它与第一主題相对照是富有表情的抒情曲調,已如作曲家自己所指出的,它近似于一首烏克蘭民間歌曲的旋律.

总之,在交响曲的这一乐章中占主要地位的正是第一主題的叙事詩的有力的形象,这一乐章的結尾部分也与此相近似.并且,作曲家在把这一形象与第二主題的憂郁的夢想相对照的时候达到

乐观感情充溢的高潮，随着在演奏出嘹亮的喇叭声音的第二乐章——諧謔曲中这一光輝的心境仿佛在扩大。在第二乐章的中部法国号演奏出富有表情委婉如歌的俄国風的旋律。这一旋律的發展引向諧謔曲开始时节奏迅速的主題。

第三乐章是根据緩徐的具有抒情風格的主題在变奏曲形式中写成的，这一主題与諧謔曲歌謠風的第二主題相呼应，是作曲家极其精巧的創作。在变奏曲的發展进程中主題的性格有时是用横笛，双簧管和單簧管来担当的"芦笛風"的表演，有时是寬闊的自由流洩的旋律，有时是富有表情的抒情的戏剧描写。在这一乐章中格里爱尔的管弦乐技巧帶着特殊的光彩表現出来，在这里他造成使人惊異的色彩和明澈的音响。

交响曲的終結乐章以具有东方色調的热烈的舞蹈主題而开始。我們想起，从格林卡开始至拉赫瑪尼諾夫为止的俄罗斯音乐的古典作曲家都屡次运用东方人民，特别是高加索和中亚細亚人民的歌曲和舞蹈中的音乐宝藏。伯·伏·阿薩菲耶夫院士曾經指出过，这种运用并不帶有摸倣或程式化的性質而是对东方音乐种种特点进行自由的艺术的改造。因为俄罗斯音乐关于东方的独特的傳統在格林卡的創作中已經确定了。格里爱尔第二交响曲終結乐章的第一主題也密切地繼承着这一傳統。

終結乐章的后兩个主題使全部交响乐的音乐里都貫串着俄罗斯民間歌曲的音調，同时最后的主題尤具有雄偉的力量和明快剛健的节奏。音乐在以下的發展中伴随着愈来愈強烈的英雄性質，而銅管乐器的嘹亮的吹奏恰似預告这一強大人民力量的未来的胜利，这一形象在交响曲的第一乐章中已經产生出来并且得到發展。

也如同格里爱尔的第一交响曲和室内乐曲一样，第二交响曲是由莫·巴·别里亚耶夫出版的，作曲家在总譜付印之前，在交响曲的由于考虑了塔尼耶夫对他提供的意見他在配器上又作了一些修改，塔尼耶夫听过格里爱尔的第二交响曲是作曲家本人指揮乐队演奏的，然后对它的总譜又研究过許多时間。

当第二交响曲出版的时候，格里爱尔的交响詩«妖女»已經在著名的乐队指揮爱密尔·庫佩尔的指揮下于莫斯科举行公演，这部作品在不久之后也由莫·巴·别里亚耶夫出版。作曲家在乐譜前面写过几行文字，包括有交响詩的标題和对題材的闡述。

"妖女是古代希臘人幻想中的神話人物，他們居住在海中的一座繁盛的島嶼上。以自己蠱惑的歌声引誘在附近航行的水手們。水手們沒有能力抗拒这富有魔力的歌声，从而忘記了世界上的一切，把自己的海船駛向这可怕的妖女的海島。結果在岸边水下的岩礁上撞碎沉沒……"

我們知道，还是在19世紀的中叶，在俄国产生了对古代，尤其是对古代希臘文化的兴趣，那时出現了許多希臘和罗馬古典作品的翻譯，出現了在古代文学，科学和艺术方面的研究和一些广受欢迎的著作。俄国社会人士对以"人类社会蒙昧时代"的古老神話为基础的古代希臘民間傳說表現出热烈的兴趣，如同馬克思在自己的«政治經濟学批判»序文的导言中所說明的，他看到，这一时代的文学和艺术作品"还繼續对我們提供艺术上的兴趣，并且就某些方面来說，保有不可超越的典范的意义。"

在前一世紀的50年代穆索尔斯基开始給索福科拉斯的悲剧«爱吉普王»配乐，而且在好几年間專心于这一工作。在80年代的初

期塔尼耶夫选取了古代希臘文化的另一部偉大創作——爱斯希尔的悲剧集——并以此为基础經过十二年的紧張工作之后創造出自己的天才的«奧列斯特的故事»三部曲。在根据古代題材写作的最优秀的俄国古典音乐作品中还应該列入李姆斯基-柯薩科夫在1901年写作的帶有序曲大合唱«荷马»，关于这部作品，作曲家在«我的音乐生活»一書中說过以下的話："管弦乐序曲描繪出狂暴的海洋，荷馬就曾在这大海上漂流，而大合唱則仿佛是森林女神德里亞特在迎接日出和欢迎玫瑰色的黎明女神約斯时所唱的歌曲。"

格里爱尔也选取了荷馬的«奧德賽»中的形象，选取了第十二篇詩，在詩中預言的女神齐尔切亞对准备繼續浪跡天涯的奧德賽指出他即將面临的危險：

> 首先你看見妖女；她們用無法逃避的魔力引誘在航海中接近她們的人。
> 誰，由于無知，接近那两个妖女，听見她們甜蜜的歌声，
> 在自己的家中，妻子和幼年的兒童無論何时都不能再期待他归还。
> 妖女坐在草地上用甜美的歌声把他迷惑，
> 在这草地上有人們的白骨，
> 到处是腐肉和破爛的衣衫，

格里爱尔的交响詩适应着这一題材，展开了关于水手們的不幸遭遇的描写。他們为妖女的魔歌所迷惑并在船破的时候遭到灭亡。

在这部总譜中充分地表現出格里爱尔的才能和圓熟的管弦乐技巧。不难看出，这华美的富有表現力的音响图画«妖女»在許多方面接近于李姆斯基-柯薩科夫的表現手法，后者曾屡次創作出美妙絕倫的描写海洋——有时是宁靜，有时是浪濤洶湧——的音响繪

画.我們只要想想«薩特科»、«舍赫拉查德»、序曲大合唱«荷馬»就足夠了.

格里爱尔的交响詩以仿彿是在阳光照耀下的宁靜的海景开始.作曲家巧妙地賦与声音以躍动的生命力,創造出不断增加波濤轟响的印象——这是在魔法島嶼的岸边岩石上飞濺的浪花,在音乐中描絵出这幻想的輪廓.接着这里听到了妖女的迷人的歌声,它引誘航海的人們使他們把航船开向海島觸礁撞沉.描絵海船沉沒,描絵环繞"致人死命的妖女海島"的洶湧波濤和可怕的岩礁的片断里充滿了戏剧性气氛.

格里爱尔使用具有深刻哲学意味的古代神話,这并不是偶然的.当时他的老师塔尼耶夫在搜求歌剧題材的时候选取了«奥列斯特的故事»,这是由于在那几年中無論是社会問題或是倫理問題都使进步的俄国社会人士焦慮不安,这位偉大的音乐家則是进步的俄国社会人士中最优秀的代表人物.

在塔尼耶夫三部曲的尾声中确立了对"新时代"的信念,对是非分明的时代和有正义的时代的信念.而在格里爱尔的交响詩中則描絵出等待接受"生活之誘惑"的人們的灭亡的画面,这些形象在迷人的并且是致人死命的妖女的歌曲中得到体現.这些形象也展开在瓦列里亞·布留索夫遺留下来的未完成的小説«人間七魔»里面.在已經發表过的几章的序言中作家指出,他在自己的小説中企图描写出这样的世界,"它表面上具有高度的文化,但是在它的机体中隱藏着威胁其本身生存的致命的潰瘍."

这些話表示出,布留索夫在某种程度上意識到"暴力世界"的必然毁灭并且認識到它的誘惑力的危害性.格里爱尔也总是这样

認識.他在創作活动的最初十年中已經創作出几百部作品,在这些作品中乐观主义的情緒占据着优势，这种乐观情緒是产生自作曲家对祖国人民的力量及其光明未来的牢固信心.

若是在«妖女»中作曲家和他的老师同样地选用了远古的題材,那么在第三交响曲中他又拾起那种叙事詩的形象,这种形象还是在前兩部交响曲中开始使用的，而在新的作品中得到了更鮮明的体現,它在結構上是和俄罗斯叙事詩題材有联系的.

格里爱尔的第三交响曲完成于1911年,1912年在爱密尔·庫佩尔的指揮下于莫斯科首次演奏.上面已經談过，这部交响曲有«伊里亞·穆罗美茨»的名称,是献贈給阿列克舍·康斯坦丁諾維奇·格拉祖諾夫的. 在交响曲开始奏出的序曲中湧現出強大的人民力量的形象，出現了从長眠中醒来并且与神話中的勇士斯維亞特哥尔相会的伊里亞·穆罗美茨的英雄形象.

“伊里亞·穆罗美茨学得了勇士的本領,直接取道前往基輔都城,他的馬兒奔馳像鷹飞一样,跨越过河川和湖泊，馬尾扫遍了田野.”

刊印在第一版乐譜上的交响曲第一乐章的标題就这样結束.整个这一乐章都感覚到貫穿着俄罗斯叙事詩中勇士的強大的英雄力量，并且在緩徐的序曲表现出来的第一乐章的主要主題一开始就釀成某种滞重的(本来伊里亞·穆罗美茨幽居了整整三十年!)但是逐漸活躍起来的強大力量的印象. 兩个勇士形象——伊里亞·穆罗美茨和斯維亞特哥尔——的活动化引向第一个戏剧性的高潮,在这一乐章中是“勇士們比賽”的場面.結束这一乐章的描写快馬飞奔的华丽的插入乐句:伊里亞赶忙“前往基輔都城”，“馬兒奔

馳像鷹飞一样"是交响乐第一乐章最后的高潮点.

交响曲第二乐章的結構如同第一乐章一样也从屬于如下所述的描写伊里亞英雄事蹟的标題:

"在茂密的森林里,在七株橡树上,隱藏着一个夜鶯強盜.直通的道路被堵塞了.只要听到他模拟夜鶯的口哨,野獸的咆哮,黑暗的森林都为之动心了,若是有人經过就会昏倒在地,在森林中还住着夜鶯所鍾爱的三个女兒,她們有很多的金銀珠宝,用美色來迷惑路上的行人.

"夜鶯听到了勇士的馬蹄声,就像夜鶯一样吹起口哨,模倣野獸咆哮……伊里亞拉紧了弓,搭上一支純鋼的利箭,向夜鶯的右眼射出,把牠射倒在潮湿的地上.伊里亞把他紧拴在純鋼的馬鐙上,帶着他去向弗拉吉密尔·克拉斯諾索尔尼斯科."

在这里的音乐中出現了死亡之森林的幻想画面:夜鶯強盜的險惡的口哨声,接着还有"勇士的馬蹄声"和搏斗声冲破了它的沉寂,在这一时間内,屡次听到这种口哨的声音,形成一种狂暴的力量,而最后,在勇士的"純鋼的利箭"的強大打击下才沉寂下来.

在交响曲的第三乐章,伊里亞出現在基輔.

"殷勤好客的弗拉吉密尔王子大張盛宴,有許多貴族、王公、強壯有力的勇士来参加宴会.

"伊里亞来到王子的寬广的宮殿,命令夜鶯強盜学夜鶯啼,作野獸叫……听到这声音在最高处的望楼的圓屋頂都傾斜破裂了,所有強壯有力的勇士所有著名的王公貴族都紛紛跌倒了,而弗拉吉密尔王子勉強能站住.伊里亞砍斷了夜鶯的粗大头顱.弗拉吉密尔賞賜伊里亞以最光荣的席位,所有強壯的勇士都称呼伊里亞为

自己偉大的兄弟.”

在这一乐章的最后一个片断，为了創造宣告战胜敌人和向俄罗斯勇士庆賀时的梯形琴連續彈奏和鐘声不断鳴响的印象，作曲家运用了种种的管弦乐手法，造成特殊的节日欢庆的色彩.

交响曲終結乐章的开始部分与第三乐章这种光輝愉快的結束構成鮮明的对比.定音鼓和大鼓表示凶兆的敲击,法国号的空洞破裂的响声,加上弱音器的弦乐器低沉的互相呼应,所有这一切都造成一种不安和戒备的气氛，因为在这一乐章中描写的是敌人向俄国进犯:“从游牧人的营帳,从金黄色的大地,凶惡的巴特嘎帶着自己的異教徒的兵士起来了……”

交响曲終結乐章的第一部分包括有俄罗斯勇士新的英雄事蹟的音乐画面:“伊里亜・穆罗美茨和十二名勇士出發，他們战斗了十二天打击了一切惡势力.” 接着是伊里亜与另一个勇士波列尼查・烏大拉战斗的場面.而最后終結乐章最后的部分描写对“超自然的力量”的搏战，“那种力量不断地增長發展，都来与勇士們作战.強壯的勇士們跑向石头山黑暗的洞穴,一个人剛跑进去，就变成了石头,跑进去另一个人，也照样变成石头,伊里亜・穆罗美茨跑向石头山,伊里亜在那兒也变成了石头……”

与叙事詩«俄国的勇士們是怎样消失踪跡的»的情节有联系的这种結尾是斯拉夫民間叙事詩的最大特点.在15世紀中叶，当捷克人民的解放战爭以塔波尔战士們的失敗，也就是以胡斯教徒运动的最先进的力量的失敗而告結束的时候，人民不能忍受自己的英雄遭难，遂創造出关于“布朗尼克的騎士”的傳説.傳説叙述胡斯运动的战士們并未被敌人消灭，而是走进了在他們面前裂开的布朗

尼克山就在那兒睡眠，等待着召喚，以便再出來保卫祖国．最后，为它获得幸福和自由．

在許多世紀的光荣历史中不斷出現对敌斗爭的胜利者的俄国人民孕育出解放的理想，确信时机来到后，人民的力量一定会觉醒．“期待中的时刻將要到来”，社会压迫的沉重羈軛也將被抛掉．这种信念也銘刻在化成石头并長眠到一定时間的勇士們的形象中，他們是人民力量的体現者，必定会“从睡眠中醒来”．

格里爱尔的第三交响曲的結構及其似乎是頗为暗淡的結尾，密切地联系着俄罗斯的叙事詩，也一般地联系着斯拉夫人民叙事詩在几百年間所特有的傳統，这种傳統只有在我們的时代才被产生自解放力量胜利的新的傳統所代替．

格里爱尔在創作自己的第三交响曲时，已确信这种力量的胜利，确信祖国人民的强盛，他在这首有意义地繼續了俄罗斯交响乐派“英雄”傳統的作品中体現出他們的叙事詩地壯丽形象．

格里爱尔的«伊里亞・穆罗美茨»屬于俄罗斯的交响乐曲中最宏大的作品．格里爱尔的这部交响曲在全世界都获得特别巨大的声譽．在它的演奏者中可以列举出最有名的乐队指揮家，就在他們的指揮下«伊里亞・穆罗美茨»經常在交响乐的音乐会上演奏，并且录制成唱片．格里爱尔的第三交响曲所以这样受欢迎，首先是由于音乐的鮮明的表現力和丰富的感情，此外也由于管弦乐的音响色彩．从这种色彩里产生俄罗斯叙事詩中的强烈的引人神往的形象．

4

1913年至1920年列·莫·格里爱尔在基輔的活动

1913年由于基輔音乐学院的邀請，列·莫·格里爱尔从莫斯科回到基輔，被任命为基輔音乐学院作曲系的教授，次年，他被推选为音乐学院的院長，繼續領导音乐学院的工作到1920年。

在七年之中，格里爱尔的工作成效卓著。有关这一时期的作品有許多新的歌曲、鋼琴曲、小提琴曲和一些大提琴曲，在这一时期还产生出由列宾的名画获得灵感的交响画«查坡罗什人»的写作構想，在列宾的图画上描繪出写信給土尔其皇帝的查坡罗什人的神韻生动的形象。列因哥尔德·莫里切維奇居住在基輔时仍然繼續研究烏克蘭民間歌曲，他对这些歌曲的卓越的整理工作，同样也还有«查坡罗什人»以及在后来創作的另一些巨著，特别是交响詩«遺嘱»和舞剧«塔拉斯·布尔巴»都証明出他对烏克蘭民間歌曲的精深的理解。

在基輔有許多优秀的音乐家在格里爱尔的指导下受到教育，就中有卓越的烏克蘭作曲家如伯·尼·李亚托申斯基和李·尼·列維茨基、作曲家莫·巴·弗罗洛夫、音乐評論家阿·阿·阿里什万格以及其它等人。在这几年中格里爱尔能够团結在音乐学院执

教的有声望的教授和講师們，在这些人中間有鋼琴家格·尼·別科列米謝夫、弗·莫·勃魯門菲尔德、卡·尼·米海伊洛夫、特·特·納伊高烏兹，瓦·瓦·蒲哈尔斯基、小提琴演奏家狄·斯·別里其耶和李·尼·斯科莫罗夫斯基，大提琴演奏家謝·瓦·維尔康斯基、低音提琴演奏家弗·依·沃亞切科，还有謝·阿·兹維特科夫、阿·尼·斯皮尔林格以及其它著名的声乐大师。

然而，格里爱尔的活动并不仅限于音乐学院的范圍之內。在指导全部音乐学院的活动，除將古典音乐家在音乐理論和創作实踐諸方面的遺教以及自己的淵博学識傳授給自己学生們以外，格里爱尔还从事演奏家的活动，給与俄国古典作曲家和当代作曲家作品的普及工作以重大的影响。

应該說明，还是在莫斯科的时候列·莫·格里爱尔就获得了指揮乐队的重要經驗，而且屡次出現在乐譜台的后面指揮乐队演奏自己的交响乐以及其它作品。在基輔，他开始在俄罗斯音乐协会的交响乐音乐会上出演，指揮鮑罗丁、柴科夫斯基、李姆斯基-柯薩科夫的作品，演奏自己的作品以及本国音乐家的新創作。就这样，1916年秋季在基輔的一次音乐会上，当时还是很年青的謝尔盖·普罗科菲耶夫的第一鋼琴协奏曲在格里爱尔的指揮下举行了第一次公演，独奏部份由作曲者担当。

在这几年列因哥尔德·莫里切維奇也指揮了由他組織起来的音乐学院学生管弦乐队，在他的指揮下演奏过大量的、各种各样的曲目，就中有巴赫、亨德尔、格路克、海頓、莫扎特、貝多芬、舒柏特、格林卡、鮑罗丁、李姆斯基-柯薩科夫、柴科夫斯基、塔尼耶夫以及許多其他作曲家的作品。格里爱尔也領导了这个管弦乐队参加基

輔音乐学院歌劇班的演出。

通常是在基輔歌劇院大廳举行的这种演出是音乐学院在演奏艺术方面的成就的一种特殊的檢閱。比如，格里爱尔指揮的一次歌劇节目中，就包括有李姆斯基-柯薩科夫的独幕歌劇《貴妇人薇拉·謝罗格》、維尔第的歌劇《茶花女》的第一幕和歌劇《阿意达》中的兩場。

音乐学院学生們的音乐晚会同样也引起社会人士广泛的兴趣，在晚会上不仅有許多青年歌手和器乐演奏家們演出，而且也表演了跟从列·莫·格里爱尔学習的青年作曲家的作品。烏克蘭的音乐文化的發展在許多地方都应該归功于培养出許多音乐大师的格里爱尔，这些大师們又培养出許多有才干的音乐工作者。

格里爱尔屬于我国进步的知識份子的代表人物之列，他們全心全意地贊同十月革命的結果并且立即参加了社会主义文化建設者的行列。在音乐文化領域中的重大措施之一是把俄罗斯音乐协会的音乐学院改造成为苏維埃学校，从此以后它向工人农民以及劳动知識份子的子女敞开了大門。

当时彼得堡音乐学院的領导者是阿历克山大·康斯坦丁諾維奇·格拉祖諾夫，莫斯科音乐学院的領导人是米海伊尔·米海伊洛維奇·伊波里托夫-伊凡諾夫，在基輔是列因哥尔德·莫里切維奇·格里爱尔。

苏維埃政权在烏克蘭建立的最初几年格里爱尔繼續自己的創作，教育和組織的活动。进行了傳播世界音乐会文化的成就的巨大工作，到現在这种音乐文化在我国已成为全民的財富。列因哥尔德·莫里切維奇在大型的交响乐音乐会上出演，同时也出現在工

人的俱乐部里，出現在武裝部队中，出現在青年学生中，他在鋼琴上演奏自己的作品，为男女歌手們伴奏.

在莫斯科，作曲家的音乐社会活动更广泛地展开，他在1920年去到自己在二十年前曾經从那兒畢業的莫斯科音乐学院作教授，繼續自己的教育工作.但是并未停止与烏克蘭的联系，在基輔的学生們到莫斯科来找列·莫·格里爱尔与他商討創作上和教育实習上的問題.而列因哥尔德·莫里切維奇本人一直到最近时間还时常到烏克蘭去，在那里人們特别亲热地接待他，不仅把他当作一个有声望的音乐大师，而且也把他当作烏克蘭音乐界的忠实的朋友，因为在我們的时代，他帮助了烏克蘭音乐的發展和繁荣.

5

列·莫·格里爱尔在1920年回到莫斯科．在阿塞尔拜疆的旅行与歌剧«薩赫-新涅姆»的創作．

列·莫·格里爱尔在莫斯科的教育工作是成効卓著的．在他的学生中有作曲家伯·阿历克山大罗夫、弗·維塔契科、阿·达維金科、尼·尹凡諾夫·拉德科維奇、拉·克尼佩尔、李·黎青斯基、阿·莫索洛夫、阿·諾維科夫、尼·拉科夫、尼·列契門斯基、德·沙利曼·弗拉基米洛夫、伯·特林奇耶夫、阿·哈恰图梁、以及其他等人．理論家阿·穆特里、瓦·索科洛夫和伊·斯波索宾、艺术学者斯·布哥斯拉夫斯基还有許多其它音乐家．很难举出一个苏联作曲家和理論家的名字，說他不是与格里爱尔的教育有着某种联系，或是沒有接受过他本人或是他的許多学生們的教导．

列因哥尔德·莫里切維奇不仅經常希望和职業的音乐工作者有密切的联系，而且也力求和音乐爱好者以及广大的听众有密切的联系．在莫斯科他繼續在交响乐、室內乐以及俱乐部的音乐会上出演．从1920年起他作为莫斯科州教育局音乐处的負責人領导着首都以及州区的群众音乐会組織．

格里爱尔从苏維埃时代开始的与广大劳动群众的密切联系对苏維埃文化成就的普及工作有着宝貴的貢献．同时这种联系对作

曲家本人創作的成長也具有巨大的意义，他越来越清楚地了解到祖国人民的艺术兴味．

格里爱尔的紅軍进行曲是苏联作曲家最初作品之一，这类作品的产生是由于轉向国防主題的結果，由于作品中体現出爱国主义感情的高漲，它們在我国获得了巨大的声譽．

列·莫·格里爱尔总是力求自然地和适当地發展俄罗斯古典音乐的傳統，用产生自苏維埃国家生活，为偉大的社会主义改造而斗爭的新內容来充实它們．在偉大的十月社会主义革命之后最初的几年中作曲家对民間創作的兴味显著地增加了．格里爱尔繼續研究俄罗斯和烏克蘭的民間音乐，同时也注意到我們多民族的国家里的其它民族的音乐創作，特别是东方人民的音乐創作．或是在东方劳动者共产主义大学，若干年間他曾在教育人民委員会的音乐处領导業余的音乐活动和民間創作的研究工作．

在1923年格里爱尔得到了阿塞尔拜疆苏維埃社会主义加盟共和国教育人民委員会的邀請去到巴庫，为了研究阿塞尔拜疆人民的音乐，同时也是为了創造性地帮助專門的阿塞尔拜疆的音乐文化的發展．如所週知，这一古代人民文化的源泉是非常的丰富．但是只有在我們社会主义时代，阿塞尔拜疆人民与被偉大的十月革命所解放的其它苏維埃人民一样，才获得了自由地發展自己民族文化的特征，掌握复杂的專門的音乐艺术形式的可能性．

只有我們的时代才产生出最初的阿塞尔拜疆的舞剧，交响乐和室内器乐曲．只有在我們的时代最初的阿塞尔拜疆的歌剧才被創造出来．的确，阿塞尔拜疆作曲家烏傑日尔·哥阿基别科夫与其兄弟米尔弗格尔共同写作的歌剧«列里和麥珠儂»还是在1908年在

巴庫公演过。然而只有在苏維埃时代这位卓越的民族艺术家的才干才能得到最充份的發展。根据他自己的說法。無論是学習俄罗斯古典作曲家或是学習創作了阿塞尔拜疆的歌剧《薩赫-新涅姆》的格里爱尔的創作經驗都帮助了他掌握技巧。格里爱尔的歌剧《薩赫-新涅姆》作于1923至1925年，在巴庫举行首次公演是在1926至1927年間。

作曲家在考慮写作这部歌剧之后对阿塞尔拜疆人民的詩歌和音乐創作进行了深入的研究。他傾听并記录民間歌手們唱給他听的歌曲和演奏种种民族乐器的音乐家們表演的器乐曲。

"民間歌手的优秀的歌曲，民間的傳說和神話永远是充满了战斗的精神并显示出人民对压迫者的憎恨。被剝夺了自由的人民在自己的詩歌和傳說故事中热烈地歌頌自由。"列·莫·格里爱尔在研究阿塞尔拜疆人民創作的时候，得出了这样的結論。

作曲家談到自己作品的思想結構时，他在一篇关于《薩赫-新涅姆》的論文中写过，他"规定自己的任务是要在自己的作品中体現出这种人民的英雄主义气概和热爱自由的精神。"

这正是关于美女薩赫-新涅姆的民間故事吸引他注意的原因。薩赫-新涅姆是富有的封建主巴赫拉姆-别克的女兒，她爱上了一个穷人的兒子，一个歌頌自由和幸福的歌手，为人民所喜爱的阿西格（即人民歌手）葛利柏（或是叫阿希克-凱利布，就像在萊蒙托夫以这同一傳說故事为基础而写作的名詩中所称呼的那样。）

在歌剧中对峙着两种互相斗爭的力量。一方面是專横的东方的封建主巴赫拉姆-别克，另一方面是貧穷的人民歌手葛利柏，他驕傲地帶有人民歌手的称号。为了爱情的自由而反抗一切由封建

制度所造成的障碍物。力量是悬殊的。在巴赫拉姆-别克方面又有权柄又有法律的支持，又有一切都已經是固定成型了的中世紀的生活方式。但在封建势力与貧穷歌手之間的斗爭却是以歌手的胜利而結束。人民歌手葛利柏在与东方的專制主义的黑暗势力进行的斗爭中获得了自己的幸福。真实純洁的爱情获得胜利，受到人民支持的意志的自由获得胜利。”

作曲家本人就这样說明了«薩赫-新涅姆»的思想内容，在我們已引用过的論文中他也強調指出在歌剧中出場的不仅是傳說故事中的主要人物。而且还有“农民、监工、回教僧侶、音乐家、民間詩人、魔术师、媒婆、婢女、刺綉女工、舞女、卫兵、地方官、商人、女奴、回教的托鉢僧、乞丐……”

格里爱尔在順便进行發展与綜合阿塞尔拜疆民間創作的民族特征时，使所有这一切形象得到真正的艺术的發展，格里爱尔敏銳地理解到阿塞尔拜疆民間音乐的特殊性，他把三十首以上的純粹的民間旋律引用到歌剧的音乐中，同时又使全部作品具有十分完整的体裁。

«薩赫-新涅姆» 的初稿在巴庫公演之后过了若干年作曲家又与脚本作者莫·葛里佩林一同改写了这部作品，葛里佩林与詩人札法尔·扎巴拉合作写作了新的歌剧台詞。歌剧«薩赫-新涅姆»的第二次編校在1934年完成，比起初稿已具有更多的艺术上的优点。在歌剧总譜中第一次得到广泛發展的不仅有阿塞尔拜疆民間歌曲的舞蹈的旋律和节奏的特点，而且也有阿塞尔拜疆人民音乐艺术的乐器色彩的特点。

列·莫·格里爱尔表示过，在这一富饒的創作基础之上不仅

能創造出生动的舞蹈場面，得到充分發展的歌調，咏嘆曲和重唱曲，而且也能創造出巨大的交响乐的結構。«薩赫-新涅姆»的序曲就是对这些資料真正地交响乐的解釋的卓絕的榜样。歌劇中的形象在序曲中得到广泛的戏劇發展，体現出它的主要思想。按照烏傑何尔·葛傑別科夫的公正的意見，格里爱尔的創作实踐"在把阿塞尔拜疆音乐引入交响乐的工作中，在以阿塞尔拜疆的音乐題材为基础創作形式复杂的乐曲的工作中起着重大的作用。"

6

舞剧«紅罌粟»·第三四重奏

1926至1927年的音乐季节在苏联大戏院的舞台上举行了格里爱尔的舞剧«紅罌粟»的首次公演，获得了巨大的成功．

这已經不是作曲家的第一部舞剧，在«紅罌粟»之前的舞剧有«賀尔基斯»和«伪善者»(根据偉大的西班牙剧作家罗普·得·魏格的戏剧«綿羊产地»的題材写作的)，同样也还有独幕舞蹈啞剧«克列欧巴特拉»(根据普希金的«埃及之夜»的題材写作的)．

在舞剧«伪善者»中格里爱尔創造出在封建主义时代起来反抗不可忍受的社会压迫的西班牙人民的形象．在舞剧«紅罌粟»中以更巨大的力量表現出人民解放斗爭的主題，在苏联舞剧發展的历史中«紅罌粟»被認为帶有奠定基础的意义．列·莫·格里爱尔也如同在自己的交响乐、室内乐和声乐作品中一样，在舞剧音乐方面也依靠着俄国古典音乐的不可估量的宝貴經驗，俄罗斯古典音乐大师們以重要的思想内容、生动的形象、广泛的戏剧發展充实了这种音乐形式．格里爱尔又用直接联系到我們时代的历史性成就的新内容丰富了俄罗斯古典舞剧音乐的傳統．

舞剧«紅罌粟»的音乐是被建立在強烈地戏剧对比之上的．把

旧时代处在不堪忍受的繁重劳动之下疲憊不堪的中国工人形象与外国帝国主义分子及其奴僕們的兇惡姿态相对比。在舞剧的場面中第一次出現了具有音乐概括力的殘酷的阶級斗爭的意象。作曲家也是第一次用音乐和舞蹈的手法体現出具有高度共产主义思想的苏联人的形象，体現出为社会公理的胜利而奋斗的英勇战士的形象。

中国的苦力們將出現于远洋港口的苏联海員身上看作是真正無私的英勇的朋友，为他們在解放斗爭中的榜样所振奋，它的象征就是在舞剧主要演員手中的一朵巨大的紅花。差不多是在中国革命具有世界历史意义的胜利之前的四分之一世紀，在1927年作曲家在舞剧的华美的終場中創造出庆祝这一未来胜利的画面。

«紅罌粟»在"大剧院"公演之后，緊接着又在列宁格勒、基輔、巴庫、梯比里斯、斯維尔德洛夫斯克以及許多其它苏联城市和外国城市的剧院中举行公演。舞剧音乐中的許多曲目在交响乐音乐会演奏的曲目中占有牢固的位置，在作曲家所編輯的«紅罌粟»組曲中收入了英勇的中国工人舞曲，和許多其它的舞曲。組曲以苏联水手們有韻律的舞蹈，著名的«小蘋果»舞而結束。

作曲家滿怀兴味地在舞台戏剧音乐方面工作的时候，也并未中断在其它类型音乐創作上的紧張工作。他是一个社会主义建設的积极的参加者，这一建設在共产党的英明領导下已在全国展开了。而这种建設热潮甚至也深深印入格里爱尔在苏維埃时代創作的那些沒有标題的器乐曲中。比如，作曲家在1929年完成的第三弦乐四重奏。

这一由四个乐章組成的四重奏曲，与格里爱尔过去的室内器

乐曲不同，無論是在它的第一乐章或是在光輝的《舞蹈的》諧謔曲中都可感覺到充滿了昂揚的感情。

在四重奏的第三乐章中听到了深远的哲学的思索，使人感到如同考慮豎立在人們面前的困难，等待人們前进的考驗。但在四重奏的終結乐章——以四重奏第一乐章的兩个主題写成的华丽的二重賦格——中又达到光輝有力的頂点，标誌着創造力高漲的愉快的充滿生活信念的形象。

格里爱尔的第三四重奏献贈給以格里爱尔命名的国立四重奏乐团。这个室内乐团体于許多年間在我国許多城市举行过音乐会，它的成員是，謝·卡林諾夫斯基(第一小提琴)，阿·塔尔高恩斯基(第二小提琴)，莫·盧茨基(中提琴)和科·勃洛克(大提琴)，四重奏团演奏的曲目不仅是格里爱尔的作品，而且也有許多俄国和西欧古典四重奏音乐的典范。也还有列因哥尔德·莫里切維奇学生們的作品。

把格里爱尔的名字授予这个室内乐团体是作曲家作为一个最有才能和最先进的苏联音乐文化建設者，其卓著成効和多方面的活动获得高度評价的表現之一。苏联政府对列·莫·格里爱尔这一时期事業的功績予以极高的評价，在1925年授予作曲家以功勳演員的称号，而在1927年又授予俄罗斯苏維埃社会主义联邦共和国功勳艺术家的称号。

7

音乐剧«古尔薩拉».交响詩«遺囑»,竪琴协奏曲
和序曲«費尔干的節日».

在20年代的初期列·莫·格里爱尔从事歌剧«薩赫-新渥姆»重新編校的工作,随后这部歌剧在作者指揮下于巴庫举行公演(在1933年至1934年的音乐季).阿塞尔拜疆的作曲家对歌剧的总譜都作过精密的研究,而参加«薩赫-新渥姆»的演出也大大地丰富了阿塞尔拜疆的歌手和管弦乐队队員的經驗.阿塞尔拜疆苏維埃政府对作曲家創造性的劳动予以很高的估价.

"为了对阿塞尔拜疆劳动人民的特殊的功績,为了积极地参加發展新阿塞尔拜疆的音乐文化,为了在創作«薩赫-新渥姆»时所費多年劳动"(引自阿塞尔拜疆苏維埃社会主义加盟共和国中央执行委員会和人民委員会的决議)在1934年授与列·莫·格里爱尔以阿塞尔拜疆苏維埃社会主义加盟共和国人民演員的称号,次一年列·莫·格里爱尔得到了俄罗斯社会主义联邦共和国人民演員的称号.

1938年在莫斯科举行阿塞尔拜疆艺术週的时候,阿塞尔拜疆国立歌舞剧院演出了歌剧«薩赫-新渥姆»,获得了巨大的成功.还有,在1937年,当举行烏兹别克艺术週的时候国立烏兹别克音乐

剧院在莫斯科表演了格里爱尔的音乐剧«古尔薩拉»，这部音乐剧是在1935至1936年根据科·雅申和木札法尔·穆哈梅多夫的原著写成的。

也如同在写作«薩赫-新湼姆»时一样，作曲家在写作«古尔薩拉»之前，長时間地和仔細地研究了烏兹别克的民間歌調，力求了解其民族的特点。列·莫·格里爱尔对烏兹别克民間歌曲的熟習一方面是由于实地傾听，一方面也由于研究了烏兹别克作曲家塔里巴·沙德科夫的笔記資料。«古尔薩拉»的題材与«薩赫-新湼姆»不同，因为«薩赫-新湼姆»的脚本是建立在古老的民間傳說之上的，歌剧«古尔薩拉»則是选取我們現实生活中題材写成的。作为这一題材之基础的是苏維埃人民与旧社会殘余的斗爭。歌剧的女主人——一个純朴的烏兹别克妇女古尔薩拉英勇地参加了这个斗爭，她从自己身上抛掉了烏兹别克妇女在許多世紀中都戴着的障面紗。

在这一斗爭中古尔薩拉不是孤独的，参加这一斗爭的还有她的丈夫工匠卡德尔，和她的母亲——老媼爱伊薩拉。这些为新的自由幸福生活而斗爭的純朴的苏联人的音乐形象是以富有表情的精緻笔触描繪出来的。与这些形象相对比的富农巴达里拔，和古尔薩拉的父亲伊伯拉格依姆的姿态也不乏生动的表情，这兩个人是黑暗的反动势力的代表者，作曲家以巨大的艺术說服力指出他們的必然灭亡和以社会主义改造的偉大思想武裝起来的苏联人民在道义上获得胜利的历史規律。格里爱尔音乐剧的女主人也是这样一个人，她的形象具有鮮明和真实的特色，因为不仅仅賦予她以堅决的意志和对正义事業胜利的确信，而且还有女性的感化力。

"在《古尔薩拉》中音乐的价値首先取决于它的真正的人民性，"1937年春季格·胡波夫在眞理报上这样說过，那时格里爱尔的音乐剧剛在苏联"大剧院"的舞台上演出过。实际上格里爱尔在这部作品中也出色地發展了許多世紀以来已在烏兹别克人民音乐文化中达到成熟的那种民族的特点，这种音乐文化只有在我們的时代才得到真正的發展.后来,在1949年列·莫·格里爱尔以这同一戏剧题材創作了歌剧《古尔薩拉》.

俄罗斯的作曲家們对兄弟国家的音乐工作者在掌握技巧的过程中給予极重要的帮助．列·莫·格里爱尔在这一方面的功績尤共显著.他不仅創作了《薩赫-新涅姆》和《古尔薩拉》，而且也創作了許多其它的作品．这些作品都成为技巧地發展我国人民音乐文化民族特点的典范.比如,作曲家在1937年为大交响管弦乐队而作的《阿塞尔拜疆苏維埃社会主义共和国布略特蒙古的英雄进行曲》即其一例.

在1938年列·莫·格里爱尔被授予苏联人民演員的荣譽称号,作曲家以自己全部成效卓著和多方面的活动服务于祖国,博得了真正的全民的承認.

在30年代列·莫·格里爱尔繼續在交响乐的音乐会上进行一系列的演出,在莫斯科、基輔及許多其它的城市指揮乐队演奏自己的和自己学生們的作品.

在1937年列·莫·格里爱尔被选为莫斯科苏維埃作曲家联合会的主席,而在1939年是苏联作曲家組織委員会的主席.

在30年代的末尾作曲家創造了若干巨大的交响管弦乐的作品,就中有献給偉大的十月革命二十週年的《胜利序曲》，交响詩

«遺囑»，竪琴与管弦乐的协奏曲和序曲«費尔干斯基的节日»。

交响詩«遺囑»提出特殊的兴味，如同在乐譜第一頁上題写的詞句所說的，这部交响詩是为了"紀念偉大詩人特·格·舍甫琴科的"。在1939年詩人誕生125週年的日子举行了盛大的紀念。格里爱尔的交响詩正是在这一年写成并举行第一次演奏的，但是，作为出版之根据的最后定稿完成在1941年。

作为格里爱尔交响詩标題之基礎的是舍甫琴科著名的詩篇«遺囑»，在格里爱尔交响詩开始部分演唱的烏克蘭民間歌曲即是根据这些詩句写作的。这悲哀的开始使人想起詩人在1845年重病时期写作的詩篇的第一段，那时他想到死亡的临近：

当我死的时候，
請把我埋葬
在亲爱的烏克蘭。
我的墳墓
懸靠着遼闊的草原，
为的是把那一望無际的田野，
湍急的德聶伯河流
和懸崖陡岸
尽收在我的眼底。

与第二段詩的內容相适应，在音乐中产生出烏克蘭美丽辽闊的草原和壯闊的河川的形象，这还是作者在«伊戈尔兵团史詩»中就歌頌过的。交响詩的形象在以下的發展中执拗地响着根据詩篇«遺囑»而作的民間歌曲的旋律，展开了这部美妙的詩篇最后一段的內容。

埋葬了之后，你們要站起來，
粉碎那束縛我們的鎖鏈，
用敵人邪惡的血液，
来澆灌培养出自由。
不要忘了，
在偉大的家庭中，
在新的自由的家庭中，
賜我以親切的怀念。

詩人的夢想实現了，烏克蘭人民与俄罗斯人民以及其它兄弟民族在一起粉碎了多年的沉重枷鎖，以“敌人的邪惡的血液”来澆灌爭取到的自由，并且在我們祖国被解放了的民族的偉大家庭中得到了幸福。在格里爱尔的音乐中也是如此，在描写烏克蘭人民英雄的解放斗爭的戏剧性的片断之后，演奏出对他們的新的历史时期的歌頌。偉大的詩人确信这一时期已經临近。

这部交响詩的初稿作于1939年，这一年格里爱尔还写作了另一部大型的作品，即在我国和許多其它国家很快即获得巨大声譽的竖琴与管弦乐的协奏曲。可以毫不誇張地說，格里爱尔这部作品是無与倫比的俄国的竖琴协奏曲，当这部协奏曲在优秀的苏联竖琴演奏家卡·阿·爱尔傑里教授演奏下举行首次公演之后不久，就牢固地列入交响乐和室内乐演奏台上的表演节目之内。这样受欢迎的原因应該在协奏曲的明显的艺术成就中去寻找。

在俄国的器乐协奏曲中，例如柴科夫斯基、李姆斯基-柯薩科夫、斯克里亞宾、拉赫瑪尼諾夫的鋼琴协奏曲，柴科夫斯基和格拉祖諾夫的小提琴协奏曲，乐器独奏部分的光輝技巧無論何时都沒

有成为表演的最終目的，而只是作为表达音乐作品之艺术思想内容的一种手段.格里爱尔在其作品中遵循着这一古典傳統.他的豎琴协奏曲的音乐具有丰富的詩意,华美和高雅的形态.豎琴部分运用了这种乐器技能的全部富源表明对技巧的掌握.

产生自我国人民自由幸福生活的欢乐情感是协奏曲光輝的乐观主义音乐的根源.無論是在协奏曲光輝有力的第一乐章,在其徐緩乐章的变奏曲主題内，或是在近似于俄罗斯民間舞蹈得意处所的热烈动人的終曲中都可感覚出来.

在序曲«費尔干的节日»中列·莫·格里爱尔直接地引用了改变我們国家和苏联人民生活面貌的社会主义建設的主題. 也如同謝·瓦西連科和穆赫塔尔·阿什拉法的歌剧«偉大的运河»一样,在格里爱尔的序曲中描絵出由于費尔干运河河水的灌溉能把干燥的沙漠变成肥沃田野的宏大建設的完功而万众欢騰的場面. 在这一部为大規模的交响乐編成而写作的乐譜中再一次表現出作曲家光輝燦爛的管弦乐技巧，也表現出对烏克蘭人民音乐民族特征的精深的理解.格里爱尔音乐中鮮明的庆祝节日的色彩,热情的巨大高漲和有牢固生活信念的力量——所有这一切都产生于作曲家爱国主义的感情，产生于那种由于苏維埃人民的劳动功績在他心中所滋長起来的自豪感.

8

列·莫·格里爱尔在偉大衛国战爭年代的創作.序曲«人民的友誼».«斯拉夫民族主題的序曲»和序曲«紅軍二十五週年».歌剧«拉舍尔».第四四重奏.

在偉大卫国战爭的年代里爱国主义的責任感表現在列·莫·格里爱尔全部的創作及其音乐的社会活动中。还是在战爭初起的日子,苏联的作曲家与苏联的詩人一同写作出許多优秀的歌曲.在其中阿·瓦·阿歷科山大洛夫根据瓦·伊·列別傑夫-庫瑪奇的詩写作的«神聖的战爭»是特别的傑出，这部作品反映了起来保卫祖国的全体苏联人民前所未有的爱国主义高漲.不久,在前綫和后方也唱出了格里爱尔的具有鮮明色彩的鼓动歌曲«希特勒快完蛋».

战爭开始后不久,苏联作曲家們即着手写作大型的作品.我国人民的英雄功績，無比強大的力量，高貴的品質和牢不可破的团結——这一切都銘刻在德·德·蕭斯塔科維奇的第七交响曲中，在犹·阿·沙波林的清唱剧«关于为俄罗斯大地战斗的傳說»，在尼·雅·瑪雅科夫斯基的第二十二和第二十四交响曲以及他的大合唱«基洛夫与我們同在»中，在阿·伊·哈恰图梁的第二交响曲

以及在苏联作曲家的許多其它作品中．在卫国战爭的年代里这些作曲家都曾不倦地劳动．

在这几年中列·莫·格里爱尔創作了一系列优秀作品，就中有三首序曲．歌剧«拉舍尔»、独唱与管弦乐的协奏曲和第四弦乐四重奏．

对苏联宪法公佈的第五週年，对1941年12月5日这一个标誌着我們的部队在莫斯科城下开始胜利进攻的历史的日子，格里爱尔写作了序曲«人民的友誼»．在这部序曲中体現出我国人民兄弟般的团結的思想，这种团結是他們的強大和不可战胜的保証．

«斯拉夫主題的序曲»也是格里爱尔在战爭初期写作的，把这首序曲献給斯拉夫人民兄弟般团結的理想．在这部作品中史詩般壯丽的俄罗斯的“光荣”，真摯的抒情的保加利亞主題，英雄的捷克主題，和波蘭人民起义歌曲的旋律，这一旋律同样也用作歌曲«嗨，斯拉夫人»的基础，在这部作品中得到了有机的結合和發展．这种东方的南方的西方的斯拉夫旋律的結合促进了作为格里爱尔序曲之基础的斯拉夫各族人民历史的一致性和团結思想的發展．

格里爱尔为吹奏乐队而写的«紅軍二十五週年»序曲标示出強有力的史詩面貌，在徐緩的序奏部中已可感覚出来，从这序奏部产生出序曲中具有坚強果断的意志力量的第一主題．強烈的感情表現的頂点更有力地強調出这部献給我們的軍队——祖国保卫者的光荣紀念日的作品的英雄气質．

在卫国战爭的年代苏联人民一方面表現出自己的勇敢和坚強，同时对全世界其它爱好自由的人民在这几年中对法西斯主义进行的斗爭表示深切的敬意．就中作为苏联人民与法国人民的友

誼与团結之反映的有格里爱尔的独幕歌剧«拉舍尔»。这部作品是作曲家在1942年根据莫·布尔格阿科夫和瑪尔格丽特·阿丽盖尔按照基·得·莫泊桑的短篇小説«菲菲小姐»写成的脚本写作的。

在歌剧主角的咏嘆曲«啊!我的祖国» 里面作曲家特别明晰地体現出法国爱国者的憤怒的感情，这种感情旣表現在歌剧故事發生的年代(1870年至1871年的普法战争)同样也表現在希特勒匪軍侵入法国的时期。

偉大卫国战爭的年代在苏联的作家、作曲家、画家們的作品中不仅留下我国人民在前綫和后方的功績，对敌人的憎恨和对胜利的信心，而且也留下我們在战爭年代里會經有过的那种深刻的体驗，那时間爱情和友誼經受住了最困难的考驗，那时我們学会了按新的方式来衡量苏維埃人的高貴品質和自我牺牲精神，賞識祖国大地的美丽。

在裝飾女高音声乐协奏曲中所感到的正是这种丰富的抒情的感覚，这部作品是列·莫·格里爱尔在1943年写成的，同年由娜吉綠达·卡賛切娃举行第一次表演，随后就列入許多苏联和外国声乐家的表演曲目内，就中有狄·亞·潘托菲尔涅切荻卡娅，协奏曲就是獻呈給她的，和著名的波蘭女歌手叶娃·班德罗夫斯卡·屠尔斯卡娅。

声乐与管弦乐的协奏曲可以称之为抒情的詩篇，其内容容易为听众所理解，即使是独唱部份沒有歌詞而只是表現技巧的發声練習。协奏曲的第一乐章表現出抒情的夢想和誠摯的感情。而第二乐章則是大型的音乐会的华尔兹舞曲，在光輝欢乐的頂点上結束。

格里爱尔声乐协奏曲第一乐章的特点是具有丰富的裝飾音的

旋律，它的精緻新奇的式样表明对中亞細亞和高加索人民歌曲和器乐創作的研究充实了作曲家的經驗，他在追随俄罗斯古典音乐傳統的同时，在这里把那些民族的基本特征与由那些創作获得的旋律發展方法結合在一起。

第四弦乐四重奏也是格里爱尔在战争时期的卓越成就，为了这部作品也像为了声乐与管弦乐的协奏曲一样授予作曲家一等斯大林獎金。这部作品与格里爱尔一切过去的室内乐曲一样是具有四个乐章的大型乐曲。几个乐章的交替更换对創造丰富的多种多样的音乐形象提供出充份的余裕。

在这一四重奏中又表現出格里爱尔卓越的旋律天才和永不疲倦的創作探索，这种探索經常地联系着用現代生活的有生机的呼息来温暖音乐的願望，这种願望在第一乐章最初的主題中已可感覚出来。它的表現恰似在描写富有波瀾的戏剧事件之前的讚頌英雄的序詞，它的形象在第一乐章中全面展开。

这种产生自严峻的战时体驗的戏剧的緊張性無論是在四重奏的諧謔曲中，在具有一个主題和十首变奏曲的第三——徐緩的——乐章中，或是在这部作品的終結乐章中都可以感覚出来。然而四重奏的音乐無論在那里都沒有染上悲剧的色彩，反之英雄的成份、意志的积极性的因素在四重奏最后的乐章中逐漸建立起优势，这一切都表現在終結乐章第一主題的迅速明确的节奏里。

也如同格里爱尔第三四重奏的終結乐章那样，他的第四四重奏的最后一个乐章也是复杂的多声部的結構。在这里格里爱尔为了达到旋律之流的發展延續不絕使用了在作曲理論上叫作对位的技巧，这种連續性的旋律在这里造成充滿了坚决的意志和力量的

印象.格里爱尔——塔尼耶夫的优秀学生,俄罗斯复音学派的卓越的代表者——其华美的技巧在第四四重奏中又一次表現出来.

在战爭年代里格里爱尔在歌劇、交响乐、室内器乐和声乐諸方面都作出成效卓著的工作,在这几年中,他也注意到像群众歌曲和吹奏乐队用的軍队进行曲这类音乐样式. 他力求以自己的艺术来加強我国人民对自己力量对战胜敌人的信心。

当世界上爱好自由的人民完成了粉碎法西斯主义黑暗势力的前所未有过的英勇斗爭的时候，作曲家又創作一首为大型交响乐队而写的序曲,并給它一个簡明而又生动的名称——“胜利”.作曲家同时也把这首序曲編写为在音乐会和在广播中都屡次演奏过的大型管乐队用的乐曲。

9

列·莫·格里爱尔音乐会演出活动的恢复.舞剧《青銅騎士》和《塔拉斯·布尔巴》.法国号协奏曲.大合唱《苏联軍隊的光荣》.

在战争年代里列·莫·格里爱尔并未停止自己在音乐会上的演出活动，这种活动也应該归屬于他在發展祖国音乐文化事業中的巨大功績之列.应該説明,作曲家的演出活动無論何时都沒有局限于莫斯科、列宁格勒、基輔以及苏联其它巨大的文化中心.比如,在1936年春天格里爱尔就沿着庫兹巴斯、西伯利亞的东部和西部作了大規模的音乐演奏旅行.他訪問过列宁斯克、普罗科皮耶夫斯克、斯大林斯克、凱米洛夫、新西伯利亞、伊尔庫次克以及其他城市,以一个乐队指揮和鋼琴演奏者的身份登台表演.同年夏季格里爱尔指揮乐队在达干罗格举行了个人作品的交响乐音乐会.

格里爱尔的演出活动在战时当然不能有很大的規模.在战爭結束之后又广泛地展开了.作曲家又开始了大規模的音乐演奏旅行,例如,在1947年曾訪問过烏克蘭,也去过烏兹別克斯坦,不仅在那里的大城市出演,比如,也和烏兹別克音乐爱好者协会的交响乐队一起去到一所名叫卡岡諾維奇的集体农庄演出过.

格里爱尔不断以新的作品充实自己个人作品音乐会的演奏节

目。在战后不久作曲家創作了大提琴与管弦乐的协奏曲，他在这部作品中，也如同在竖琴协奏曲中一样，把音乐的光輝技巧与深刻的思想性結合起來，同時繼續發展了俄罗斯古典器乐协奏曲的傳統。这部协奏曲是献給天才的苏联大提琴演奏家莫斯梯斯拉夫、罗斯特洛波維奇的。

格里爱尔的創作活动和演出活动所以有特別巨大的进步意义还因为他在苏联音乐中一貫地坚持了現实主义真实性的原則，甚至是在苏联音乐中已強烈地表現出現代主义的頹廢的趋向的时候。共产党中央委員会对苏联作曲家指出这种趋势的危害性，号召他們在自己的創作中發展并巩固高度的社会主义的現实主义原則。

联共(布)中央在1948年2月10日的決議中严正地譴責了在苏联音乐中的形式主义傾向，并指出"現实主义傾向的基础就在于：承認古典遺产，特别是俄罗斯音乐学派傳統的巨大的进步作用，利用这个遺产并將它向前發展，在音乐中將高度充实的内容与音乐形式的艺术完整性結合起来；重視音乐的真实性与現实性，重視它和人民及人民的音乐与歌曲創作的深刻与有机的联系，重視音乐作品的高度的專門技巧，同时又須是純朴的容易为听众所理解……"

共产党中央委員会的历史性的決議对許多苏联作曲家創作的改造具有决定性的作用。同时也帮助了正确地估計那种在我国音乐現实主义傳統的發展中作出貢献的技巧的作用。

"現在，在几十年之后，已清楚地看出格里爱尔是苏联音乐的創始人之一，正是他在苏联音乐文化的現实主义方向的基础上放下了不少主要的基石。"一位最老的苏联音乐家阿·弗·盖基科在

自己一篇論文中就这样写过，这篇論文是祝賀列·莫·格里爱尔七十五岁誕辰的.1950年1月在我国对这个日子举行了广泛的紀念活动.

作曲家以創作上的新成就迎接了这个紀念日，在这类作品中首先应該提到舞剧«青銅騎士»，为了这部作品列·莫·格里爱尔第三次被授予一等斯大林獎金．并且在这部根据普希金不朽詩篇的題材写成的作品中很清楚地感觉到作曲家对創造性的發展俄罗斯古典音乐傳統并以新的内容来充实它的願望.在这部舞剧中，过去时代的形象就为这种新的内容所充实.

在«青銅騎士»中对巴拉斯及其女友的音乐性格描写及巴拉斯与叶夫根尼相会的場面都被优美崇高的抒情詩所烘托出来．表現洪水泛濫成灾和叶夫根尼的絶望的場面伴隨着紧紧掌握着听众的戏剧成份展开，然而剧中人个人的悲剧事件并掩遮不住舞剧的最主要的中心思想．在舞剧«青銅騎士»中一段最重要的交响乐的插曲叫作«偉大城市的讚歌»这一雄偉壯严的音乐不仅作为对英雄城市的讚歌，而且也是对我們国家的強大力量，对我們偉大民族和不可战胜的人民的歌頌而演奏出来．而且只有当希特勒匪帮在这往列宁格勒要塞的道路上被粉碎之后，当卓越的苏联詩人尼·吉洪諾夫在圍城的日子里写作了«深夜里基洛大巡行列宁格勒»的詩篇之后，又重新讀过普希金長詩的热爱祖国的音乐大师才能創作出这样的音乐.

1949年舞剧«青銅騎士»(阿波里莫夫写的脚本)在列宁格勒基洛夫歌舞剧院举行了首次公演.接着又在“苏联国立大剧院”公演，那是正当全体人民紀念偉大的俄罗斯詩人誕生150週年的日子.此

后不久，格里爱尔的新舞剧就出現在苏联許多其它城市的舞台上，然后是在人民民主国家公演。在自己音乐会的节目中作曲家列入了由舞剧音乐編輯而成的大型交响乐組曲。

这一組曲是充分完整的作品，在音乐的形象中旣表現出普希金詩篇的內容又显示出它在我們时代的爱国主义的感覺。組曲以前奏曲«荒凉的海岸上»而开始，随着是描写彼得大帝出現，新帆船下水，和在勇敢的俄罗斯舞中表現出人民欢乐的議会广場的場面。組曲的下一乐章是献給長詩中的主題人物——叶夫根尼和他的未婚妻巴拉斯的。当对这一对爱人进行为眞正誠摯的感情所烘托出来的音乐地性格描写之后，演奏出描写兩个爱人相会的抒情主題。接着是大型的舞蹈場面。組曲的第四乐章由兩个部分組成：少女們的猜謎遊戏和巴拉斯女友們环舞的場面。組曲第五乐章——«約会»——是大型的华尔兹舞曲。第七乐章叫作«預感»，这是風暴的开始，給城市帶来灾禍，帶来巴拉斯的毁灭，然后还有叶夫根尼的死亡。組曲是以庄严的«偉大城市的讚歌»結束的，已如上述，这段音乐体現出我們祖国的偉大庄严的形象。無論是普希金的長詩或是格里爱尔的芭蕾舞剧都以此为其思想的总結。

在1950年作曲家进行了大規模的音乐演奏旅行。他在里加、塔林、塔什干以及其它城市指揮乐队演奏了自己的作品。格里爱尔在春季来到塔什干之后，經常地去訪問共和国立的兒童学校，这所学校还是在1940年由于烏兹别克苏維埃社会主义加盟共和国最高苏維埃主席团的命令以格里爱尔的名字作为学校的名称。

还如同过去一样，列因哥尔德·莫里切維奇表示不仅希望在烏兹别克首都的社会人士面前出演，而且也希望为集体农庄庄員

們表演。这一次他和烏兹别克音乐爱好者协会管弦乐队去到塔什干省的加里宁区在一所名叫斯大林的集体农庄举行了交响乐的音乐会。在那里他指揮乐队演奏了歌剧«古尔薩拉»的序曲，«紅罌粟»組曲，«費尔干斯基的节日»以及自己其它的作品。音乐会受到听众非常热烈地欢迎，在某些作品中他們听到了自己祖国的歌謠与舞蹈的旋律。

1951年格里爱尔在莫斯科、列宁格勒、基輔以及苏联許多其它的城市举行了个人作品的交响乐音乐会。

除了这些在作曲家指揮之下举行的大型音乐会之外，他还經常出現在音乐会的演奏台上演奏鋼琴，参加許多室内乐会的表演也如同交响乐的音乐会一样，这些音乐会也都是由苏联音乐基金管理会組織的。这些演奏苏联作曲家作品的室内乐会有許多是举行在工厂、制造場的文化宫，在苏軍之家，在專門学院和中等学校的俱乐部，帮助苏联社会人士广泛地熟悉苏联音乐的成果。

在这种演奏格里爱尔作品的音乐会上，通常作曲家本人也和歌手們乐器演奏者們在一起参加演出，为歌手們伴奏。有时他也演奏自己的鋼琴作品和歌剧与舞剧音乐的鋼琴編曲中的片断，报告自己的作品是怎样写作的，回答听众們的問題。

这种与工人、工程师、学者，与苏軍战士和青年学生亲密交往的形式不仅使听众們滿意，而且也使作曲家滿意，他的作品在苏維埃时代成为真正全民的財富。列·莫·格里爱尔在个人作品的音乐会上出演时也經常地感到这种滿足。

格里爱尔的交响乐的音乐会的节目中在最近几年又增加了新的作品——为交响乐队而作的美妙的音乐会华尔兹舞曲和法国号

协奏曲，作曲家把这部新作品献給协奏曲独奏部分的初演者，天才的苏联的法国号演奏家瓦列里亞·波列赫。

法国号协奏曲，也如同格里爱尔其它的器乐协奏曲一样，是由三个乐章組成的大型作品。在这里管弦乐不仅为独奏部分伴奏，而且也积极地参加發展作品中的音乐形象，在这部作品中我們又遇到抒情詩的篇頁（例如，协奏曲第二乐章的开始部分），这种抒情的音乐有时与第一乐章最后一段插句精力充溢的进行曲的步伐相結合有时又与在协奏曲終結乐章中展开的舞蹈場面結合在一起。

1952年，在偉大的俄罗斯作家尼·瓦·果戈里逝世100週年，格里爱尔根据果戈里中篇故事的題材写成了舞剧《塔拉斯·布尔巴》，如所周知，果戈里的故事曾引起許多作曲家的注意，格林卡在生活的晚年曾写过交响乐《塔拉斯·布尔巴》，謝洛夫想以此題材写作歌剧，还有烏克蘭的古典音乐家雷新科把这一題材写成了歌剧，捷克作曲家列欧舍·雅那契科根据果戈里中篇故事写作了自己最优秀的一部作品——交响乐狂想曲《塔拉斯·布尔巴》。

对待果戈里的中篇故事也如同对俄罗斯文学另一篇不朽的作品——普希金的《青銅騎士》——一样，格里爱尔是以現代人的观点来領会的。在这里作曲家把关于英雄的过去时代的描写与現代人的認識編織在一起。在这里真摯动人的抒情詩的篇頁与表現我国人民英雄力量和雄偉庄严的形象相互交替。

"难道在世界上能找到这样的火燄、苦难，这样的力量，能胜过俄罗斯人的力量"果戈里在描写塔拉斯之死时这样感嘆地說。

格里爱尔在对老塔拉斯，对他的爱子奥斯大普及其忠实的战

友——查坡罗什的哥薩克的音乐性格描写中所显示出来的正是这种強有力的形象．与这些性格描写相对比的是波蘭人民与烏克蘭人民向来的敌人，波蘭的地主和貴族的形象，格里爱尔追随着格林卡«苏薩宁»的傳統以类似波蘭貴族舞蹈的音乐片断描繪出这些人物．同时在格里爱尔的音乐中也表現出烏克蘭人民与波蘭人民的兄弟般的团結，并且波蘭的貧苦农民也出現在这里的一个場面中，在这段音乐中發展了所謂“农民的瑪祖尔”的波蘭民間舞蹈的特点．

由«塔拉斯·布尔巴»的舞劇音乐編輯而成的組曲以及格里爱尔这一作品中許多个别的舞曲和片断也都編入交响乐的音乐会节目内．希望这一舞劇在我国舞台上的正式公演也將于最短时間內实現．

1953年列·莫·格里爱尔根据雅·别林斯基的歌詞为独唱、合唱、朗頌、交响管弦乐队和吹奏乐队而写的大合唱«苏联軍队的光荣»体現出現代的英雄主題．大合唱以大型的管弦乐的前奏曲开始．在音乐中紧随在描写我国人民不可被战胜的力量和战爭中的勇敢的主題之后，演奏出英雄的插句，在这里的音乐中銘刻着苏軍战士的光輝战斗功績的画面．

在混声合唱«你誕生在战火中»和«你在战斗中歼灭了所有的敌人»里面歌頌着苏联軍队的战斗的光荣和苏軍战士的爱国主义．在这些合唱曲中唱着关于夏伯陽和他的無畏战士的歌曲．

大合唱的第二乐章是献給偉大的卫国战爭的，在那几年中苏軍战士在从敌人手中解放了祖国的土地和兄弟国家的土地之后为自己的旗帜增添了不朽的光荣．在这一乐章中与合唱的片断«斯大

林格勒》在一起，同时也演唱出歌頌解放者苏联軍队的捷克歌曲《金色的布拉格与英雄們相会》。

大合唱的第三乐章包括歌曲《保卫和平》和結尾的合唱曲《光荣》。

尽管其歌詞有些公式主义表現及另一些缺点，格里爱尔的大合唱作为作曲家在这一类型中創作探索之結果的作品提供出显然的兴味。在音乐中他力图引入苏联的群众歌曲，尤其是軍队歌曲和战斗歌曲的民主主义的特点。在这一部作品里也表現出格里爱尔在創作上的探求心。在这部作品中也又一次留下作曲家爱国主义感情的印跡。

差不多整个1954年列·莫·格里爱尔都从事于从新編写舞剧《綿羊产地》的工作，这部舞剧的初稿曾叫作《伪善者》，作曲家在改写这部作品的过程中，力求尽可能鮮明地在音乐中体現出偉大的戏剧家罗培·得·魏格所創造出来的热爱自由的西班牙人民的形象。

1954年秋季列·莫·格里爱尔 訪問了罗馬 尼亚人民共和国。在布加勒斯特他指揮乐队演奏了由自己作品組成的音乐会，节目中有第二交响曲、竪琴协奏曲和法国号协奏曲（兩首协奏曲的独奏者是罗馬尼亚的音乐家），音乐会的华尔兹舞曲，和《偉大城市的讚歌》。

作曲家也出席参加了舞剧《青銅騎士》在布加勒斯特歌剧院的首次公演，在这之前《紅罌粟》在这一剧院的首次演出是在1950年，罗馬尼亚的社会人士怀着亲切的心情与深切的敬意与列·莫·格里爱尔会面，他的許多作品在这一人民民主国家受到真誠的喜爱。

10

結束語

列·莫·格里爱尔的活动仍然是极其多样化的。作曲家考慮写作新的大型作品。他的創作兴味在繼續扩大，比如，对偉大中国人民的古代文化資源的使用，即可証明这一点。如1953年夏季在莫斯科紀念这一文化最卓越的代表者之一——詩人屈原逝世2230週年的晚会上，就演出了格里爱尔根据屈原的詩歌«礼魂»而写成的合唱曲。郭沫若的剧作«屈原»配上了格里爱尔的音乐在莫斯科的叶尔莫罗娃剧場上演，格里爱尔在这一戏剧音乐中技巧地运用了中国民歌的要素。

格里爱尔和过去一样积极地参加苏联作曲家协会的活动。他在全苏对外文化协会的音乐处积极地工作，加強苏联各社会团体与外国进步社会团体的友好联系。

格里爱尔的作品在我国及遙远的国外都获得愈来愈广泛的声譽，苏联音乐家对格里爱尔各种作品进行的加工和改編也帮助了这种普及性的增加，例如，在1954年就出版了由拉·費金編写的舞剧«塔拉斯·布尔巴»中兩首舞曲（瑪祖尔卡与哥巴克）的小提琴与鋼琴編曲。和由阿·魏傑尔尼科夫所編写的音乐会华尔茲舞曲

的鋼琴編曲。

还不能不提到格里爱尔許多年来在音乐批評和評論方面的工作。他向讀者介紹对自己教师及其同时代人的回忆，介紹自己写作各种作品的工作經驗，評論苏联作曲家的新作品和在許多有重要意义的日期写文章。比如，許多年来在苏联的刊物上就發表过格里爱尔的«普希金与音乐»、«貝多芬»、«波蘭民族歌剧的創造者莫紐什科»以及其它的論文。

苏联的音乐学者对列·莫·格里爱尔的創作，演出和音乐的社会活动作了許多的介紹工作。例如，謝·布哥斯拉夫斯基和卡·謝任斯基的評論性的文章，瓦·波格达諾夫、别列佐夫斯基关于«紅罌粟»的小册子和尤·科列夫論«青銅騎士»的小册子，也还有許多杂誌上和报紙上的文章。

格里爱尔的創作經历，作为一个正直和富有探求心的艺术家和經历应該受到深刻的和專門的研究。当然，并不是格里爱尔所有的創作，同样也不是他所有的探索都得到了創作上的胜利。但是我們在研究格里爱尔各方面的活动的时候，不能不估計到这些活动的巨大意义，即在这些重要的創作領域，如歌剧、舞剧、交响乐、室内器乐和声乐方面的工作都获得了卓越的成就。

屬于苏联老一代的作曲家中格里爱尔把俄罗斯音乐文化的古典傳統傳授給本国年青一代的作曲家。他直接地参与發揚这些傳統，用产生自社会主义与共产主义建設时代偉大思想的新内容丰富了它們。正是这些思想成为作曲家成長的原因，帮助他的創作探索获有成效。

列·莫·格里爱尔是一个偉大的劳动者，他对我国音乐文化

有真正偉大的貢献。党和政府对作曲家的功績予以很高的估价。苏联人民艺术家、音乐学博士、教授格里爱尔被獎給兩个列宁勳章，一个劳动紅旗勳章，一个荣譽勳章以及許多獎章。

列因哥尔德·莫里切維奇·格里爱尔的优秀的作品在我国获得全体人民的喜爱。

附　　錄

列·莫·格里爱尔的作品目錄

作品 1．第一六重奏（c小調）供兩个小提琴，兩个中提琴，和兩个大提琴演奏用。

作品 2．第一四重奏（A大調）供兩个小提琴，一个中提琴，一个大提琴演奏．

作品 3．浪漫曲（D大調），小提琴曲，附鋼琴伴奏．

作品 4．傳說詩（降B大調）大提琴独奏曲，附鋼琴伴奏．

作品 5．八重奏（D大調）供四个小提琴，兩个中提琴，兩个大提琴演奏．

作品 6．三首抒情歌曲．一、不要相信．二、人們的眼淚．三、柔情汜濫．

作品 7．第二六重奏（b小調）供兩个小提琴，兩个中提琴和兩个大提琴演奏．

作品 8．第一交响曲（降E大調）供大管弦乐隊演奏用．

作品 9．兩首低音提琴曲，附鋼琴伴奏．一、間奏曲（A大調）．二、塔蘭梯拉舞曲（D大調）．

作品10．六首浪漫曲．一、我的豎琴因此而沉默．二、鐘．三、时光流逝．四、幻想的爱情．五、醒来吧．六、热淚急流．

作品11．第三六重奏（C大調）供兩个小提琴，兩个中提琴和兩个大提琴演奏用．

作品12．六首浪漫曲．一、若是生活欺騙了你．二、柔和的小星．三、你是这样的純朴．四、你能否与新春同来．五、在苦惱中生長的爱情．六、什么，我希望什么？

作品13．女声二部合唱的組曲．附鋼琴伴奏．一、春．二、夏．三、秋．四、冬．

作品14．六首浪漫曲．一、夜是憂鬱的．二、我与你永远別离．三、淚珠在花朵上顫抖．四，春天，多么明媚，多么华美．五、多么黑暗的夜色．六、他們懂得嗎？

作品15．諧謔曲（升C大調）鋼琴独奏曲．

作品16．兩首鋼琴曲．一、前奏曲（c小調）．二、浪漫曲（E大調）．

作品17．五首鋼琴練習曲．一、降B大調．二、降e小調．三、A大調．四、C大調．五、升f

小調.

作品18. 八首浪漫曲.一、春天来了.二、黄昏.三、春夜的星辰.四、又是一夢.五、烏云.六、啊,我怎么啦.七、啊,别折花兒.八、北非洲人的歌曲.

作品19. 三首鋼琴曲.一、瑪祖尔卡舞曲(b小調)二、間奏曲(B大調).三、瑪祖尔卡舞曲.

作品20. 第二四重奏(g小調)供兩个小提琴.一个中提琴和一个大提琴演奏用.

作品21. 三首鋼琴曲.一、悲哀(降a小調).二、欢乐(B大調).三、憂鬱(e小調).

作品22. 鉄匠.男低音独唱曲.附鋼琴伴奏.

作品23. 五首浪漫曲.一、远方.二、我是你的欢笑.三、又是你悄悄的私語.四、树叶兒凄凉作响.五、不,我不能入睡.

作品24. 六首童声兩部合唱曲.一、你好啊.冬天,我的客人.二、搖籃曲.三、太陽放射着光芒.四、在花卓上.五、花朶.六、在蔚藍的海上.

作品25. 第二交响曲(c小調)供大管弦乐隊用.

作品26. 六首鋼琴曲.一、前奏曲(降c小調).二、前奏曲(降e小調).三、前奏曲(b小調).四、簡易的小曲(e小調).五、瑪祖尔卡(升c小調).六、紀念册上的一頁(降E大調).

作品27. 七首浪漫曲.一、你的眼睛.二、在細雨声中.三、多么暖和舒適的春天.四、花兒凋謝了,枯萎了.五、在朦朧中.六、悲伤的淚珠落下来了.七、風也在嘯.

作品28. 十一首浪漫曲.一、若是爱.就用不着理智.二、东方的歌曲.三、啊,如果是我的悲哀.四、彷彿是在夢境.五、生活,我們將生活下去.六、你不要等待春天的幻覺.七、我总是夢想着海.八、你笑嗎.九、我不更多地爱她.十、你的眼光沒有表示.十一、大海在我的面前靜息.

作品29. 三首瑪祖尔卡舞曲.鋼琴曲.一、b小調.二、降E大調.三、降b小調.

作品30. 二十五首鋼琴前奏曲.第一卷:一、C大調.二、c小調.三、降D大調.四、升c小調.五、D大調.第二卷:六、d小調.七、降E大調.八、降e小調.九、E大調.十、e小調.第三卷:十一、F大調.十二、f小調.十三、升F大調.十四、升f小調.十五、G大調.第四卷:十六、g小調.十七、降A大調.十八、升c小調.十九、A大調.二十、a小調.第五卷:二十一、降E大調.二十二、降e小調.二十

三、E大調.二十四、c小調.二十五、C大調.

作品31. 十二首兒童鋼琴曲(中等程度). 一、前奏曲.(降E大調).二、夜曲(升f小調).三、搖籃曲(降B大調).四、夢想(d小調).五、民歌(A大調).六、华尔兹舞曲(降B大調).七、浪漫曲(e小調).八、練習曲.(降A大調).九、瑪祖尔卡舞曲(C大調).十、东方的小曲(f小調).十一、紀念册上的一頁(D大調).十二、舞曲(A大調).

作品32. 兩首低音提琴曲.附鋼琴伴奏.一、前奏曲(D大調).二、諧謔曲(G大調).

作品33. 交响詩«妖女»大管弦乐隊用.

作品34. 为青年人而寫的二十四首有特征的小曲(鋼琴曲).第一卷:一、小詩.二、波蘭舞曲.三、淚.四、獵人之歌.五、惋惜.六、鈴鐺.第二卷:七、在田野上.八、小丑.九、歌曲.十、在搖籃旁.十一、傳說曲.十二、素描.第三卷:十三、歌調.十四、諧謔曲.十五、俄罗斯歌曲.十六、滑稽的舞曲.十七、水彩画.十八、即兴曲.第四卷:十九、小夜曲.二十、如小步舞曲.二十一、沉思.二十二、牧歌.二十三、在睡夢中.二十四、东方的舞曲.

作品35. 十一首各种乐器帶有鋼琴伴奏的小曲.一、歌調.横笛和鋼琴伴奏.二华尔兹舞曲.横笛附鋼琴伴奏.三、歌曲.双簧管(或是小提琴)附鋼琴伴奏.四、散步調.双簧管(或是小提琴)附鋼琴伴奏.五、音乐的瞬間.大提琴附鋼琴伴奏.六、浪漫曲.單簧管附鋼琴伴奏.七、悲伤的华尔兹舞曲.單簧管附鋼琴伴奏.八、幽默.低音大管附鋼琴伴奏.九、即兴曲.低音大管附鋼琴伴奏.十、夜曲.法国号附鋼琴伴奏.十一、間奏曲.法国号附鋼琴伴奏.

作品36. 六首浪漫曲.一、我心爱的小夜鶯甜蜜地歌唱了.二、死.三、我能不信嗎?四、你講过,那些不眠的夜晚.五、她歌唱了.六、我意惹情牽.

作品37. 四首童声二部合唱曲.一、草兒綠了.二、柳枝.三、靜靜地鮮艷的朝霞.四、黃昏.

作品38. 二十四首兒童的四手鋼琴曲.第一卷:一、前奏曲(D大調).二、华尔兹舞曲.(C大調).三、即兴曲(降A大調)四、小步舞曲(D大調).五、民歌(b小調).六、瑪祖尔卡(A大調).第二卷:七、紀念册的一頁(a小調).八、音乐的瞬間(降A大調).九、悲歌(降b小調).十、歌調(C大調).十一、搖籃曲(f小調).十二、

諧謔曲(B大調).第三卷:十三、嘆息(升 f 小調)十四、焦躁(g小調).十五、抒情瞬間(E大調).十六、故事(c小調).十七、东方(B大調).十八、速写(e小調).第四卷:十九、夢想(降B大調).二十、阿拉伯茨卡(G大調).二十一、間奏曲(降E大調).二十二、歌曲(a小調).二十三、憂思(降D大調).二十四、塔蘭梯拉舞曲(F大調).

作品39. 八首小提琴与大提琴的二重奏曲.一、前奏曲.二、格沃特舞曲.三、摇籃曲.四、康差滔特.五、間奏曲.六、即兴曲.七、諧謔曲.八、練習曲.

作品40. 兩首鋼琴練習曲:一、降D大調.二、升 f 小調.

作品41. 六首四手鋼琴曲.一、前奏曲(e小調).二、悲伤的华尔兹舞曲(c小調).三、歌曲(降 b 小調).四、Basso ostinato(a 小調).五、單人舞曲(降B大調).六、瑪祖尔卡舞曲(升 c 小調).

作品42. «伊里亚·穆罗美茨».第三交响曲(b 小調).供大管弦乐隊用.

作品43. 八首兒童的鋼琴曲.一、前奏曲.(降D大調).二、祈禱(升 c 小調).三、瑪祖尔卡舞曲(g 小調).四、清晨(F大調).五、夜(b 小調).六、回旋曲.(G大調).七、小咏嘆曲(d 小調).八、小进行曲(D大調).

作品44. 四首浪漫曲.一、白色的花兒开了.二、在海边.三、小溪.四、銀色的夜晚.

作品45. 十二首簡易的小提琴曲.附鋼琴伴奏.一、前奏曲.二、华尔兹舞曲.三、浪漫曲.四、民歌.五、隨想曲.六、練習曲.七、歌調.八、即兴曲.九、瑪祖尔卡舞曲.十、間奏曲.十一、夜曲.十二、諧謔曲.

作品46. 四首浪漫曲.一、我听到一个声音.二、草叢中.三、爱的煩惱.四、我伴着你航行.

作品47. 十二首鋼琴練習曲.第一卷:a 小調.二、升d小調.三、D大調.四、降E大調.第二卷:五、F大調.六、A大調.七、f 小調.八、E大調.第三卷:九、D大調.十、降A大調.十一、降B大調.十二、升 f 小調.

作品48. 十二首中等程度的四手鋼琴曲:一、前奏曲(B大調).二、华尔兹舞曲.三、速写(D大調).四、怨訴(降 e 小調).五、練習曲(降B大調).六、牧人之歌(F大調).七、阿拉伯茨卡(C大調).八、夢中(降A大調).九、瑪祖尔卡舞曲(升C大調).十、小逦走曲(d 小調).十一、諧謔曲(降A大調).十二、东方的歌謠

(a 小調).

作品49. 十二首小提琴二重奏. 一、g 小調.二、降B大調. 三、D大調.四、e 小調.五、F 大調.六、c小調. 七、G 大調. 八、a 小調.九、A大調. 十、d 小調.十一、C 大調.十二、降 E 大調.

作品50. 兩首浪漫曲.一、夜色降臨.二、醒来吧,孩子.

作品51. 十二首紀念册之一頁.大提琴独奏曲附鋼琴伴奏. 一、E 大調. 二、降B 大調. 三、e 小調.四、f 小調.五、A大調.六、d 小調.七、G大調. 八、升 f 小調.九、降E大調.十、b 小調.十一、d 小調.十二、F 大調.

作品52. 十二首浪漫曲.一、那兒是漫天的白雪.二、这样的久待. 三、像星辰那样永远放射光芒.四、黄昏臨近.五、只不过是夢想.六、我怕,我会爱上. 七、在轟响的波浪下.八、美人魚.九、彷彿是死亡的幻影. 十、我一个人.十一、时光消逝了.十二、我要有快乐.

作品53. 十首大提琴二重奏.一、C 大調二、e小調.三、A大調.四、D大調.五、G大調.六、g 小調.七、降 B 大調.八、F 大調.九、C 大調.十、C 大調.

作品54. 七首艺术器乐曲.小提琴独奏附鋼琴伴奏. 一、前奏曲(a 小調). 二、牧歌 (g 小調).三、速写(d 小調).四、小步舞曲 (降 B 大調).五、歌調(F 大調).六、小溪旁(降 B 大調).七、幽默(g 小調).

作品55. 兩首女声合唱曲.一、宁静.二、来自大海.

作品56. 三首鋼琴速写曲.一、A 大調.二、升 g 小調.三、降 D大調.

作品57. 薔薇戀歌.七首浪漫曲.一、富饒的阿尔明尼亞. 二、我亲爱的,在青年人中間.三、醉后的慵懶.四、給宝劍以血色的光彩. 五、天文塔的上方广闊無垠 六、什么——爱情? 七、最后的守門人.

作品58. 七首浪漫曲. 一、白色的月亮. 二、在这个世界上. 三、低下憂伤眼光的时候.四、亲爱的.五、三个光輝的王.六、美丽的漁妇.七、我是不幸的阿特拉斯.

作品59. 七首浪漫曲.一、我知道你.二、明白地爱我吧.三、在幽深的大海上. 四、晨光.五、吻你的时候.六、夢想.七、妄誕的术士.

作品60. 兩首詩.女高音与管弦乐隊.一、蓋亞.二、安特亞的归来.

作品61. 二十四首四手鋼琴曲.第一集:一、前奏曲.二、根据固有主題的六首变奏曲.

三、Ostinato 四、夏夜．五、民歌．六、民間舞曲．第二集：七、在森林中．八、水仙．九、夜曲．十、在小溪旁．十一、森林的气息(幻想的舞曲)．十二、狩獵．第三集：十三、东方的歌調．十四、慵懶的舞曲．十五、祭司．十六、东方舞曲．十七、高加索管．十八、在清真寺．第四集：十九、在田野上．二十、麦浪．二十一、矢車菊．二十二、云雀．二十三、割草人之歌．二十四、風．

作品62．七首浪漫曲．一、你是我的姊妹．二、秋．三、由于热情的火焰．四、她流泪了．五、那时我就醒悟了．六、蕭殺的秋天．七、波浪，是誰阻攔了你．

作品63．十二首浪漫曲．一、風在吹．二、当你受到侮辱的时候．三、燭光明天．四、若是我的幸福．五、搖籃歌．六、宛若天鵝．七、夜与風暴．八、是的，这只是个夢．九、白云繞山峯．十、我爱你．十一、贏得光明．十二、小船离岸了．

作品64．«查彼罗什人»，交响画．为大管弦乐隊而作．

作品65．«賀尔基斯»三幕十二場舞蹈啞剧．管弦乐曲．

作品66．«追悼»交响詩．大型交响乐隊演奏用．

作品67．第三四重奏(d 小調)兩个小提琴，一个中提琴和一个大提琴演奏用．

作品68-a．舞剧«伪善者»第一組曲．交响管弦乐曲．

作品68-b．舞剧«伪善者»第二組曲．交响管弦乐曲．

作品69．«薩赫-新涅姆»四幕歌剧．

作品70．«紅罌粟»三幕舞剧．

作品71．阿塞尔拜疆布略特蒙古的英雄进行曲．交响管弦乐曲．(C大調)．

作品72．胜利序曲．交响管弦乐曲(G大調)

作品73．«遺囑»紀念特·格·舍甫琴科的交响詩(e 小調)．

作品74．豎琴协奏曲．(降E大調)．

作品75．«費尔干的节日»交响乐序曲．(D大調)．

作品76．步兵进行曲(降B大調)管乐隊用．

作品77．«克列歐巴特拉»(«埃及之夜»)独幕舞蹈啞剧(根据普希金原著)．

作品78．«斯拉夫民族主題的序曲»(F大調)交响管弦乐曲．

作品79．«人民的友誼»交响管弦乐序曲(A大調)．

作品80．交响乐幻想曲．民族乐隊演奏用(F大調)．

作品81. «拉舍尔»独幕歌剧.

作品82. 独唱声乐协奏曲(f小調).

作品83. 第四四重奏.(f小調)供兩个小提琴,一个中提琴和一个大提琴演奏用.

作品84. «紅軍二十五週年»管乐序曲(降e小調).

作品85. «胜利»序曲.交响乐隊或管乐隊用.

作品86. «法尔哈德与希林»的戏剧音乐.

作品87. 大提琴协奏曲(d小調).

作品88. «詩人納烏伊»电影音乐.

作品89. «青銅騎士»,四幕舞剧.

作品90. 音乐会的华尔兹舞曲.交响乐乐隊用(降D大調).

作品91. 法国号协奏曲(降B大調).

作品92. «塔拉斯·布尔巴»四幕芭蕾舞剧.

作品93. «苏联軍隊的光榮»大合唱.

作品94. «列里和麦跌儂»四幕歌剧.

作品95. 音乐剧«古尔薩拉»序曲.

作品96. «古尔薩拉»四幕歌剧.

未編号的作品

阿里斯托芬的喜剧«黎茱斯特拉塔»的配乐.

索福科拉斯的悲剧«爱吉普王»的配乐.

波馬舍的喜剧«費加洛的結婚»的配乐.

布尔格柯夫的剧作«莫里哀»的配乐.

三首浪漫曲.一、孤独.二、歌唱家的秘密.三、古老的华尔兹.«死»有舞蹈特征的鋼琴曲(升c小調).

华尔兹和兒童舞曲(为舞剧«爱斯米拉尔达»所作的插曲).

«穿过灰色的烟雾»女声四重唱.

六重唱«啊,田野里的庄稼».

兩首歌曲.一、希特勒將要完蛋.二、在苏維埃国家里.

兩首混声合唱曲.一、沿着彼得斯基大街.二、莫斯科.

兩首男声合唱曲.一、媒人.二、西伯利亞的礦井里.

«勇敢的心».歌曲.

«紅軍».吹奏乐进行曲.

«共產国际的节日».吹奏乐幻想曲.

«火車头之歌».独唱与鋼琴伴奏.

«三首塔藍欣斯基的歌曲».独唱和鋼琴伴奏(編曲).

歌唱劳动.

«母亲之歌»女声合唱.

年青的蒙古.

管 弦 乐 編 曲

«爱斯米拉尔达»帶有序幕的三幕舞剧.普尼原作

«那塔尔卡-波尔塔夫卡»尼·雷新科的歌剧.

«黑海水手»尼·雷新科的歌剧.